МАСТАЦТВА

8 /2020
ЖНІВЕНЬ



- ПЕРФОРМАНС ПА-ІТАЛЬЯНСКУ
- ЧОРНЫ КЛОЎН ТАРЦЮFF
- МАСТАЦТВА Ў СЕТЦЫ
- МУЗА МУЛЯВІНА

16+

У экспазіцыі Трыенале сучаснага мастацтва
(па выніках Рэспубліканскага конкурсу «Нацыянальная прэмія ў галіне выяўленчага мастацтва» ў 2019—2020 гадах) былі прадстаўлены 92 творы, вылучаныя адборачнай камісіяй з 358 заявак па 10 намінацыях — «Жывапіс», «Графіка», «Скульптура», «Дызайн», «Актуальнае мастацтва» (арт-аб'ект, інсталяцыя), «Мастацкая фатаграфія», «Манументальнае і манументальна-дэкаратыўнае мастацтва», «Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва», «Мастацтвазнаўства і крытыка», «Творчы дэбют».
Квадрыптых Алены Шлегель «Родны алфавіт» быў адзначаны першай прэміяй у намінацыі «Жывапіс».

Алена Шлегель. Квадрыптых. Алей. 2017.




18



48

**На першай старонцы вокладкі:
Дзмітрый Аганаў. Апошні імператар.
Бронза, граніт. 2020**





ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) – грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

ВЫДАВЕЦ – Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА»
Дырэктарка ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
Першая намесніца дырэктаркі ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ

РЭДАКЦЫЯ: Галоўная рэдактарка АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА
Намеснік галоўнай рэдактаркі Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ,
рэдактары аддзелаў Алеся БЕЛЯВЕЦ, Таццяна МУШЫНСКАЯ, Жана ЛАШКЕВІЧ, Антон СІДАРЭНКА, **мастацкі рэдактар** Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ,
літаратурная рэдактарка Лідзія НАЛІЎКА, **фотакарэспандэнт** Сяргей ЖДАНОВІЧ,
набор: Іна АДЗІНЕЦ, **вёрстка:** Аксана КАРТАШОВА.

Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 9, 10, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). E-mail: art_mag@tut.by. www.kimpress.by/mastactva. Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 14.08.2020. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT Sans Narrow». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 508. Заказ 1811. Надрукавана ў ТАА «Альтиора Форте». Ліц. №02330/471 ад 29.12.14. 220072, г. Мінск, вул. Сурганава, д.11.

SUMMARY

The hot August of *Mastactva* begins with the rubric **Creative Industry**, where Maryna Gayewskaya, the founder and chairperson of the ABC of Business Youth Association, coordinator of the project Business Development in Creative Industries for the Prosperity of Belarus, talk about the support of young artists in these hard times (***Programs for the Support of Non-governmental Organizations in the Baltic Sea Region***, p. 3).
The **VISUAL ARTS** section opens with the **State of the Art by Liuba Gawryliuk** (***Andrey Basalyga, Volha Nikishyna. Art Is Not to Be Depreciated***, p. 4). Then, Katsiaryna Kaliankievich raises the **Theme** of art in the age of global Internet (***Net Art — Major Plan***, p. 10). **Talks at the Exhibition** with Alesia Bieliaviets concern the exhibition in Tattsiana Kandratsienka's studio (***Small Format at an (Un)safe Distance***, p. 14). **Reviews and Critiques**: Viktorya Kharytonava (Maryna Batsiukova's "In Zoom" at the Labyrinth Gallery, p. 17), Sviatlana Rzheutskaya ("Arlen Kashkurevich (1929—2013). For the 90th Birthday Anniversary" at the National Art Museum, p. 18), Piotra Vasilewski (July Exhibitions at the Palace of Art, p. 20). **Artistic Profile** is presented by Mikhail Barazna (***Dzmitry Aganaw's Plastic Works***, p. 22).
The **MUSIC** section in August is rich in rubrics: **Dressing-room** — Tattsiana Mushynskaya depicts Liudmila Kolas, a singer and vocal teacher (***Liudmila Kolas. All Colours of Soprano***, p. 24). **Debut** from Maryna Viesialukha about a new folklore group (***Astrouna. So that Songs not Disappear***, p. 28). In the **Cultural Layer** Volha Brylon describes music and a muse in one (***Lidziya Karmalskaya. A Master of the Nightingale Craft***, p. 30).
The **CHOREOGRAPHY** section in August has only one **Review** but it is special: Sviatlana Ulanowskaya brings to all those interested the Italian Festival of Performative Arts-2020 (***Festival-in-Progress***, p. 33).
The **THEATRE** section carries the **Artistic Profile** of the outstanding Belarusian actor Ryhor Bielatsarkowski written by Volha Siemchanka's expert hand (***To Spell Out One's Destiny***, p. 38). It also introduces **Reviews and Critiques** of new theatre productions: Dzmitry Yermalovich-Daschynski (***Musical Tales at the Youth Theatre***, p. 40), *Tartuffe* at the Contemporary Art Theatre from Katsiaryna Yaromina (***Dearer than a Sound Mind***, p. 42), and another by Dzmitry Yermalovich-Daschynski (***As Long as the Argons Live***, p. 44). At the end of the set, we, naturally, shall have a glimpse **Through the Service Entrance** at **Viergunow's Theatre Anecdotes** on page 45.
The **CINEMA** section carries mini-reviews of the films **Seen by Anton Sidarenka**: *And Who Are Those Going There* by Pavel Niedzviedz, *Tato (Father)* by Marta-Darya Klinava and Larysa Artsiugina, *Boundaries* by Yulia Shatun, and *The Way Home* by Artsiom Lobach are on page 46.
The **IN DESIGN** rubric from Ala Pigalskaya is focused on the practices of the integration and removing of the past from design projects (***Nothing Is Evil from the Start***, p. 48).

NORDEN

ПРАГРАМА РАДЫ МІНІСТРАЎ ПАЎНОЧНЫХ КРАІН ПА ПАДТРЫМЦЫ ГРАМАДСКІХ АРГАНІЗАЦЫЙ У РЭГІЁНЕ БАЛТЫЙСКАГА МОРА



Марына Гаеўская



Даведка

Міністрамі Паўночных краін па справах супрацоўніцтва прыняты Кірункі супрацоўніцтва з Паўночна-заходнім рэгіёнам Расіі і з краінамі Балтыі. У праграме замацаванае палажэнне пра найважнейшую ролю грамадскіх арганізацый у справе развіцця грамадзянскай супольнасці.

Падстава для падтрымкі грамадскіх арганізацый Радай міністраў Паўночных краін

У Паўночных краінах існуюць даўнія традыцыі ўдзелу грамадзян у развіцці грамадства і грамадскага жыцця праз дабравольныя грамадскія арганізацыі. Урады Паўночных краін перакананыя, што супрацоўніцтва з грамадскімі арганізацыямі ў рэгіёне Балтыйскага мора будзе садзейнічаць разнастайнасці кантактаў паміж краінамі і сацыяльна-эканамічнаму развіццю ў рэгіёне.
Праграма па супрацоўніцтве з грамадскімі арганізацыямі – гэта інструмент Паўночных краін у падтрымку стварэння ў рэгіёне Балтыйскага мора моцнага і развітага грамадства. У адпаведнасці з агульнымі прынцыпамі, зацверджанымі міністрамі Паўночных краін па справах супрацоўніцтва, у Праграму ўключана палажэнне пра гендарную роўнасць.
Праграма па супрацоўніцтве з грамадскімі арганізацыямі каардынуецца з адпаведнымі дзяржаўнымі праграмамі Паўночных краін, а таксама з праграмамі ў межах Праграмы Рады міністраў Паўночных краін па распаўсюджанні ведаў і развіцці сеткі супрацоўніцтва.

Партнёрскі праект

У межах Праграмы ажыццяўляецца падтрымка партнёрскіх праектаў супрацоўніцтва у трохбаковым фармаце з удзелам Паўночных краін, Латвіі / Літвы / Эстоніі і Польшчы, Беларусі / Расіі. Мерапрыемствы, якія ажыццяўляюцца ў адпаведнасці з Праграмай, павінны садзейнічаць умацаванню грамадскіх арганізацый, што ўжо працуюць у Беларусі і Расіі, а таксама стварэнню новых арганізацый. Перш за ўсё праекты мусяць быць накіраваныя на падтрымку шырокіх арганізацыйных структур, якія пасля завяршэння праекта супрацоўніцтва змогуць развівацца і без дадатковай дапамогі. Афіцыйныя структуры Беларусі і Расіі павінны мець магчымасць стварэння партнёрства з грамадскімі арганізацыямі. У гэтых выпадках праекты павінны быць накіраваныя на прасоўванне больш цеснага ўзаемадзеяння паміж афіцыйнымі органамі ўлады і грамадзянскай супольнасцю. Праграма па супрацоўніцтве з грамадскімі арганізацыямі распаўсюджваецца толькі на праектныя мерапрыемствы і не пакрывае накладныя выдаткі грамадскіх арганізацый, што ўдзельнічаюць у праекце.

Заяўкі на падтрымку па лініі Праграмы па супрацоўніцтве з грамадскімі арганізацыямі

Заяўкі на падтрымку ў межах Праграмы прымаюцца ад арганізацый Паўночных краін, Латвіі, Літвы, Польшчы і Эстоніі, Беларусі і Расіі. Для належнага партнёрства патрабуецца наяўнасць не менш за аднаго партнёра ў Беларусі ці Расіі, аднаго партнёра ў Паўночных краінах і аднаго партнёра з трох краін Балтыі ці Польшчы. Рада міністраў Паўночных краін таксама можа прапаноўваць ініцыятывы сумесна з грамадскімі арганізацыямі рэгіёна і стымуляваць супрацоўніцтва між рознымі партнёрскімі праектамі.
Рада міністраў Паўночных краін можа падтрымліваць і стварэнне больш буйных структур шляхам спалучэння некалькіх заявак у выпадку ўзаемнай спалучальнасці іх зместу. Сродкі размяркоўваюцца паміж расійскай і беларускай падпраграмамі ў адпаведнасці з тым, якія мерапрыемствы вызначаны як патэнцыйна магчымыя. Аднак пры гэтым на кожную з дзвюх падпраграм павінна быць выдзелена не менш за адну трэціну сродкаў.

Прыярытэтныя кірункі падтрымкі

- супрацоўніцтва ў галіне культуры;
- адукацыя і даследаванні;
- рынак працы і экалогія;
- бізнэс, энергія і рэгіянальныя ўзаемаадносіны;
- гендарная роўнасць;
- навакольны асяродак;
- здароўе і сацыяльная сфера;
- устойлівае развіццё.

Бюджэт праекта павінен быць складзены ў дацкіх кронах.

Офісы праграмы Norden прадстаўлены ў многіх краінах-удзельніцах. Вы можаце звярнуцца ў іх, каб знайсці партнёра па праекце.

Кантактная інфармацыя

Сакратарыят СМСС
nmr@norden.org
Бюро СМСС у Літве
info@norden.lt
Бюро СМСС у Латвіі
info@norden.lv
Бюро СМСС у Эстоніі
info@norden.ee
Бюро СМСС у Калінінградзе
agr@norden.org
Бюро СМСС у Санкт-Пецярбургу
info@norden.ru

*Дадатковую інфармацыю вы можаце адшукаць у раздзеле навін на сайце **norden.org**.*



Андрэй Басалыга, Вольга Нікішына. Нельга абясцэньваць мастацтва

Фота Аляксея Казнадзея.

Вядомы беларускі графік, прадстаўнік дынастыі мастакоў, куратар праекта «Графіка года» Андрэй Басалыга ў пачатку года стаў намеснікам па творчых і агульных пытаннях старшыні Беларускага саюза мастакоў, з яго імем звязваюць магчымасці абнаўлення тутэйшага арт-працэсу. Вольга Нікішына — адна з самых чулых і вытанчаных графікаў Беларусі. Удзельніца шматлікіх мастацкіх выстаў у Беларусі, Нідэрландаў і Германіі, Расіі, Літвы, Іспаніі. Сужэнцы знаёмыя са школьных гадоў.


1

ЁСЦЬ АДЧУВАННЕ, ШТО ПАВІНЕН БЫЦЬ ПРАРЫЎ

Андрэй Басалыга: Не ведаю, як ацэньваць час: ён такі, які ёсць, і выбіраць не даводзіцца. Альбо выбіраць і чакаць, пакуль ён «прыйдзе» – а ён імчыць, – альбо жыць.

Трэба ці не трэба сёння займацца мастацтвам? Пытанне, якое перыядычна ўзнікае ў кожнага мастака, для мяне перастала быць актуальным. Мастацтва стала неабходнасцю, і ты адчуваеш сваю недасканаласць, калі перастаеш ім займацца. Таму для сябе я вырашыў такім чынам: для мяне яно важнае, і гэтага дастаткова. Увесь свет у гэтым выпадку – фонавая сітуацыя. Я не так ужо моцна з гэтым светам узаемадзейнічаю, і ён не вельмі чакае ад мяне ўзаемадзеяння. А што тычыцца часу, то мне відавочна: мастацтва найбольш востра і цікава праяўляецца ў складаныя часы. Адказна і адначасова боязна ўступаць у перыяды, калі пачынаюцца катаклізмы, зломы эпох. Але ёсць адчуванне, што павінен быць прарыў, і мы ўбачым іншую арт-прастору; ёсць дастатковая канцэнтрацыя энергіі, каб нарадзіліся новыя рэчы.

Чаканні грамадства не крытэрый для аўтара, грамадства не можа дыктаваць, што мастаку рабіць. Затое потым, калі ў мастацтве з'яўляюцца новыя ідэі, якія мастак генеруе, свядомасць грамадства мяняецца. Так адбывалася з УНОВІСам. Хоць выспяваў гэты працэс доўга.

Вольга Нікішына: Адчуванне часу моцна мяняецца з узростам. Цікава, як змяняюцца і погляды на літаратуру. Перачытваючы кнігі, якія ўразілі вас у юнацтве, знаходзіш у іх або зусім новыя грані, або яны расчароўваюць. Класічны прыклад – Талстой: я перачытвала «Ганну Карэніну» так, як быццам ніколі раней яе не чытала. У юнацтве гэта ўсё – галівудскія гісторыі, яны плоскія, а цяпер не ведаю, ці можна яе наогул перакласці. Ёсць пякучае жаданне перачытаць «Восень патрыярха» і «Сто гадоў адзіноты» Маркеса.

Гэта я да таго, што цікава назіраць сябе ў часе – як ты ў яго трапляеш. Штучным шляхам укараняць сябе ў новы перыяд не трэба, гэта павінна адбывацца натуральна. Мы акурат на выставе (Трыенале сучаснага мастацтва) казалі, што кожны мастак застаўся ў сваім часе. Мне спадабалася Цемра з традыцыйнай вышыванкай і графіці. Я падумала: як гэта лёгка зроблена, свабодна па мысленні, па дызайне. Кожнае пакаленне вырашае свае творчыя задачы па-свойму.

Наогул час – адзін з канцэптаў, пра якія кожны чалавек хоць раз у жыцці задумваецца. Мне цікава назіраць за сабой збоку, якія сляды пакідае час: твае працы, твае дзеці, трагічныя і шчаслівыя моманты.

Але ёсць рэчы нязменныя. Памятаю, калісьці педагогі ў вучэльні, ці то Ала Блізнюк, ці то Наталля Залозная, параілі: схадзі ў Дом тэатральных работнікаў, там класная выстава! Гэта быў «Правінцыйны афорт» (1987) Сяргея Балянка. Мне спадабалася ўсё: і самі афорты, і яго светаўспрыманне, і назвы. І цяпер таксама цікава за ім назіраць – няма адчування механічнага паўтарэння прыёмаў і здаецца, што да гэтага часу ён атрымлівае задавальненне ад сваіх работ. Аднак часам глядзіш на мастака і думаеш: колькі можна паўтарацца, хутчэй бы ён памяняўся.

Затое цікава назіраць за развіццём дзяцей. Наш сын Янка ўдзельнічаў у конкурсе ў Андрэя Асташова ў «Цэнтры скульптуры OST». Янка там быў самым малодшым – 14 гадоў. Але ён сам знайшоў гэты конкурс, і мы далі дабро, сказалі, што будзе карысны вопыт. Там і яго педагогі са школы Ахрэмчыка падаваліся. У выніку ён заняў трэцяе месца, быў вельмі акрылены, наўпрост расквітнеў. Бо адна справа, калі табе скажуць мама і тата, а іншая – калі ацэняць выбітныя мастакі, там нават Цэслер быў у журы. І цяпер ён ужо гаворыць, што неяк «затрымаўся» і трэба шукаць вобразы. Я бачу ў яго якасныя змены, калі дзіця яшчэ не можа пластычна выказаць тое, што ўзнікае ў яго свядомасці, але ўжо шукае, як гэта зрабіць. Ён ідзе да таго, каб мысліць як паўнавартасны мастак – і гэта ў 15 гадоў. Конкурс вельмі падштурхнуў яго, і ўсё лягло на падрыхтаваную глебу.

СТО ДЗЁН НА СТАТУСНАЙ ПАСАДЗЕ

Андрэй Басалыга: Здавалася б, павінна адбывацца своеасаблівая ломка, калі мастак доўга знаходзіцца ў сваёй унутранай прасторы, а потым бярэцца за адміністратыўныя задачы. Яшчэ маладым, да 30 гадоў, я вырашыў для сябе, што займаюся або мастацтвам, або зарабляннем грошай. І тыя 20 гадоў, калі я быў вольным мастаком, былі цяжкімі, але і цікавымі.

Цяпер, калі я на гэтай пасадзе, у мяне няма пачуцця адчужэння. Думаю, увесь шлях, які ты праходзіш, прымае нешта новае або адмаўляе яго. У маім выпадку ёсць разуменне, што я на сваім месцы. Хоць гэта не было маёй мэтай,

гэта проста стала той дарогай, па якой я іду. З такімі абмежаваннямі, з такой разметкай — гэтым шляхам я рухаюся і, мабыць, яшчэ нейкі час буду ісці.
Сто дзён прайшлі, і быць задаволеным гэтым працэсам таксама складана — усё ж такі вырашэнне арганізацыйных пытанняў не ўласцівае мастаку. Але, у прынцыпе, тая частка працы, якой прыходзіцца займацца, мяне задавальняе. Ёсць унутраная ўпэўненасць, што прастора і час прапанавалі мне сёння вось такі варыянт узаемадзеяння. Прынамсі адчування, што гэта не маё, няма.
У нас ужо ёсць план на тры гады. Але пакуль мы жывём тымі праектамі, якія пачалі нашы папярэднікі, — гэта тычыцца і выставачнай дзейнасці, і духу саміх праектаў. Мы «даігрываем» не наш спектакль, але ўжо з нашай рэжысурай. Вядома, у сувязі з пандэміяй усё абвастрылася, з'явіліся новыя цяжкасці, але думак, што гэта катастрофа і ўсё абрынецца, няма. Нешта нам удаецца рэалізаваць, нешта не — значыць, праекты былі недастаткова моцнымі для такога складанага моманту.
Час ставіць перад намі новыя выпрабаванні. Напрыклад, ідэя доўгатэрміновага праекта «Графіка года» нарадзілася больш за 10 гадоў таму. Потым я зразумеў, што, калі хачу яго зрабіць, трэба браць адказнасць у свае рукі. У выніку ён стаў неад'емнай часткай майго жыцця, мы правялі яго тройчы. Сёлета паказалі аб'яднаны варыянт на выставах у Полацку і Горадні, і цяпер я адчуваю, што ён становіцца брэндам. Рыхтуем чацвёрты выпуск.


2.

ХОЧАМ ЗРАБІЦЬ ЛЕПШУЮ ГАЛЕРЭЮ Ў ГОРАДЗЕ

Андрэй Басалыга: Ніхто не думаў, што ў гэты складаны час нас чакае яшчэ адзін сюрпрыз. Салон Саюза мастакоў «Мастацтва» ведаюць усе, ён працуе на адным месцы гадоў 50 ці нават больш. Пасля многіх гадоў працы дырэктарка Алена Лагоўская пайшла на пенсію. Але мы вырашылі паставіць перад гэтай прасторай новую задачу: зрабіць яе галерэйнай — а гэта больш, чым проста крама, дзе прадаюць творы мастакоў.
Паўтаруся, у межах ранейшай сітуацыі, ранейшага бачання, усё працавала — такі быў час. Але цяпер мы стараемся змяніць вектар... Прапанаваць свету мастацтва, а не гандляваць утылітарнымі прадметамі, хоць і добрага кшталту. З мастацтвам трэба па-іншаму працаваць. Трэба разумець, як яго падаць, і тое не павінна ісці самацёкам, працэсам трэба кіраваць стратэгічна, пралічваючы на некалькі крокаў наперад. Кіраўнік павінен быць дасведчаным у некалькіх працэсах: у адміністрацыйным, гаспадарчым і камерцыйным, а з іншага боку — у мастацкім, дзе патрэбныя зусім іншыя веды і навыкі. Яны ў розных светах існуюць, але ўраўнаважана, як інгрэдыенты ў кісла-салодкім соусе. Каб было смачна, каб падзяліць гэтыя рэчы, пасаду ўсё ж такі прыйшлося падзяліць, і мастацтвазнаўца Надзея Кароткіна стала арт-дырэктаркай галерэі. Частку структурных, фінансавых пытанняў мы давялі да ладу — гэта было неабходна, паколькі раней у салоне не было такой праблемы, а цяпер мы ставім перад ім вялікія задачы.
Галерэя павінна стаць тварам Саюза мастакоў, і калі планка нізкая, усе даведаюцца, што гэта і ёсць наш узровень. Патроху будзем яго павышаць, паказваючы мастацтва, якое раней знаходзілася толькі ў майстэрнях. Але ў нас ёсць вельмі добрыя мастакі, яны могуць быць цікавыя ва ўсім свеце — трэба толькі зрабіць іх бачнымі. Хочам зрабіць лепшую галерэю ў горадзе, у нас ёсць для гэтага патэнцыял плюс месца з гісторыяй у цэнтры Мінска. Ёсць усе шанцы, але пакуль што ў гэтым кірунку ніхто не працаваў.
Выстава «Дыстанцыя» Канстанціна Селіханава і Таццяны Радзівілка — выдатны першы крок, гэта моцны сямейны тандэм мастакоў. Яны абсалютна розныя, яркія, пазнавальныя, «шырока вядомыя ў вузкіх колах», і мы хочам пашырыць гэтыя колы. Каб імёны мастакоў былі на слыху, патрэбная індывідуальная праца з кожным аўтарам. Патрэбны час, каб сфармаваць новую атмасферу, змяніць стаўленне да гэтай галерэі. Усе ведаюць яе як салон, камерцыйную пляцоўку, не больш за тое. Скептычнае стаўленне ўкаранілася, але мы будзем яго змяняць.
Вольга Нікішына: Мне здаецца, важна, што мы захавалі легендарную Друкарскую майстэрню. Там доўга працаваў вельмі вядомы майстар Дзмітрый Малаткоў. Ён складаны чалавек, неверагодна педантычны. Літаграфію я друкавала ў яго. Сітуацыя ўнікальная тым, што Саюз утрымаў гэтую пляцоўку. Многія постсавецкія краіны страцілі такія майстэрні, а хтосьці нават не меў. Думалі, можна аднавіць, вярнуцца. А аказалася не. Нам тады прыйшлося даказваць, што друкаваная графіка — гэта мастацтва, што кожны адбітак — аўтарская праца. А майстэрня не друкарня, не вытворчасць. Дзве машыны там цалкам перароблены так, каб можна было друкаваць з літаграфічных камянёў. Яны даюць вельмі высокую якасць. Паступова славуты Малаткоў перадаў майстэрства вучаніцы, бо сама тэхналогія вядомая, але тут патрэбныя навыкі, адмысловае чуццё.

ДЗЯКУЙ БАЦЬКАМ ЗА СВАБОДНАЕ ПАВЕТРА

Андрэй Басалыга: У мяне была свайго роду дылема, і я прыйшоў да такой тэзы: любы мастак павінен забіць у сабе два складнікі — вучня і настаўніка. Нельга ўсё жыццё паўтараць, як бясконца ты ўдзячны і без настаўніка ты ніхто; і нельга лічыць, што ты круцейшы за ўсіх, і павучаць усіх. Так ты толькі прыніжаешся, а я хачу быць упэўнены ў самакаштоўнасці сябе як асобы.
Добры мастак ідзе шматступеньчатым шляхам, хоць не ўсе гэта ўсведамляюць. На яго ўплываюць многія рэчы: ад выпадковай кнігі да людзей, якіх ён сустрэў на сваім шляху, але не выбіраў іх. Пазітыўнае значэнне мелі гэтыя сустрэчы або негатыўнае, складана сказаць. Для мяне вялікую вартасць маюць кнігі, кіно і музыка. Напэўна, музыка — самае моцнае.
І вядома, ёсць мае асабістыя кантакты, калі гаварыць у прамым сэнсе пра сувязь «вучань — настаўнік». Мне пашанцавала, што мой бацька — мастак. У нас было шмат кніг па мастацтве і не было дыктату: малюй, як я. У бацькі быў досыць шырокі дыяпазон прыхільнасцей — ад імпрэсіяністаў і перадзвіж-


3.

нікаў да авангарду. Памятаю, у нас былі кнігі па рускім і класічным італьянскім мастацтве. І ў той жа час «Мадэрнізм» і «Крызіс агіднасці». З аднаго боку — Рэмбрант, з іншага — Далі і Пікаса. У нейкі момант я раптам убачыў сувязі паміж імі, і калі б не абодва гэтыя полюсы, не гэты «Крызіс» з маленькімі чорна-белымі рэпрадукцыямі, у мяне не ўзнікла б такога разумення, чым ёсць мастак.

Да нейкага часу мастак у маім уяўленні быў рамеснікам, што мяне крыху засмучала. То-бок умееш маляваць падобна — малайчына. А я не бачыў сэнсу: навошта? Але калі я пазнаёміўся з сучасным мастацтвам, гэтае меркаванне перакулілася. Таму дзякуй, што было свабоднае паветра. Дзякуй, што мастакі жылі ў нашым хатнім і бліжэйшым колах — няхай за савецкім часам, але яны змаглі заставацца сапраўднымі. Мы жылі ў Доме мастакоў на вуліцы Сурганава — гэта было асяроддзе, дзе ўзнікла кагорта, арт-супольнасць. Кватэры, майстэрні, не толькі сяброўства, але і сваркі, даносы... Шмат што ў тым жыцці было структураванае, абмежаванае рамкамі, вось толькі цесныя стасункі, размовы пра мастацтва, доўгія шпацыры па горадзе — гэта напаўняла жыццё мастакоў, і гэта быў цікавы досвед майго дзяцінства. Сёння сувязі такога кшталту страчаныя.

У гады перабудовы працэсы, што адбываліся ў нашай мастацкай вучэльні, мелі выбуховы характар. Там усё і здарылася, па вялікім рахунку. Гэта быў час прадчування перамен і час прарыву.

Я абраў для сябе літаграфію і афорт. У графіцы ёсць пэўныя абмежаванні ў сродках, і мне ўвесь час хочацца іх пашыраць, парушаць правілы. І добра, калі потым гэтае парушэнне становіцца правілам. У жывапісе таксама ёсць свае інструменты, але мне здаецца, што размежаванне цэхаў збядняе сучаснае мастацтва. Мультыінструментальнасць больш актуальная. Мне б хацелася атрымаць большы запас уменняў у жывапісе.

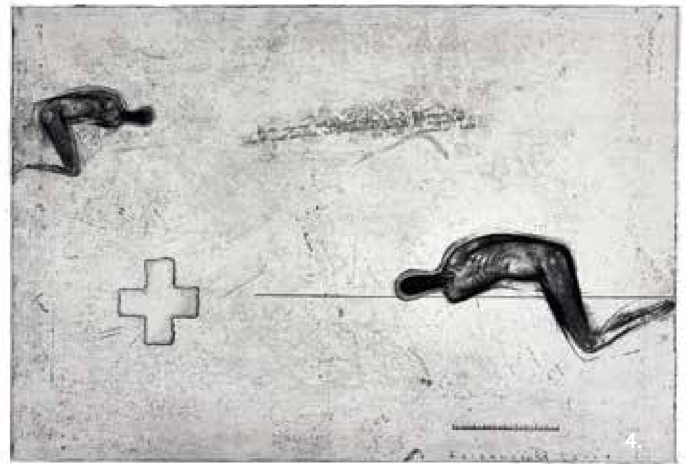
Вольга Нікішына: Мой дзядуля быў пісьменнікам, мы не так шмат размаўлялі, але я аформіла адну яго кнігу (Уладзімір Федасеенка, «Мутныя росы»). Ён прайшоў вайну, і ў асноўным пра яе і пісаў. А сам быў паляўнічым, і дакладна ад яго ў мяне любоў да сабак. Калі мы з маці чыталі яго кнігі, яна яму казала, маўляў, зразумела, што ты перажываеш усе гэтыя ваенныя гісторыі, яны твае, але ты недаацэньваеш сябе ў апавяданнях пра прыроду. Я таксама так думала: як толькі пачыналіся тэмы палявання, жывёл, усё станавілася значна цікавей. І калі пачала афармляць яго кнігу, то ў ілюстрацыях зрабіла акцэнты менавіта на гэтыя сцэны. Але яму гэта здавалася несур'ёзным, ён сказаў, што ўсё добра, але мала ваеннай атрыбутыкі. Трошкі мы разышліся з ім у бачанні. Хоць кнігу потым перавыдавалі.

А маці была мастачкай па касцюмах, працавала на «Беларусфільме». Мой айчым вучыўся ў Піцеры і стаў рэжысёрам. Так што я расла ў кінематаграфічным асяроддзі. І гэты час сапраўды на мяне паўплываў. Так супала, што, калі маці вучылася ў Акадэміі мастацтваў, тата Андрэя быў у яе кіраўніком дыплома. Адразу пасля заканчэння вучобы яна займалася роспісам па тканіне, габеленамі, па размеркаванні працавала ў Барысаве. Тады Пацдам быў пабрацімам Мінску, і ў іх быў рэстаран «Мінск», як у нас «Пацдам». У складзе творчай групы маці распрацоўвала для яго ўвесь тэкстыль: парцьеры, габелены, абрусы. А потым пайшла на кінастудыю і нават была ўзнагароджаная за фільм «Людзі на балоце» рэжысёра Віктара Турава *(1981; стужка атрымала Галоўны прыз на Усесаюзным кінафестывалі ў Таліне ў 1982 годзе. — Заўв. рэд.)*. Гэта быў самы сур'ёзны перыяд у яе дзейнасці. Вядома, гэта паўплывала на мяне, таму што маці часта брала мяне на здымкі. Экспедыцыі тады былі доўгімі, на месяц-два. Я была яшчэ маленькай, але маці знаёміла мяне з акцёрамі. Напрыклад, з Андрэем Мякковым і яго жонкай. Памятаю, як спявала ім песню на беларускай мове, а яны не разумелі. Гэта было вельмі дзіўна: як можна не разумець? Тады мяне ўразіла, што кіно — зусім асаблівы свет. Калі вы глядзіце фільм, гэта вельмі цікава, а калі бачыш знутры, як гэта робіцца, то наадварот, усё доўга і нудна. А потым бачыш вынік працы — і зноў зусім іншае.

Яшчэ мама вадзіла мяне на закрытыя паказы ў Дом кіно, які быў тады ў Чырвоным касцёле. Потым я і сама туды хадзіла, бо шмат чаго не паказвалі ў кінатэатрах. Памятаю фільмы Феліні. Кіно вельмі мяне цікавіць, асабліва яго мастацкі бок. Я часам не асабліва сачу за драматургіяй, але атрымліваю задавальненне ад відэашэрагу.

«123» НАРАДЗІЎСЯ СПАНТАННА І ПАДТРЫМАЎ МАСТАКОЎ

Андрэй Басалыга: Мяркую, гэты праект стаў запатрабаваным, бо нарадзіўся натуральным чынам. Яшчэ летась ён з'явіцца не мог, але цяпер па ўсім свеце паўстала гэтая хваля. Нечакана ў сувязі з пандэміяй мастакам стала вельмі складана зарабляць, асабліва фрылансерам — калі ўсе праекты закрыліся, усё раптам спынілася. І «123» хутка прынялі, лёгка запомнілі, сканцэнтраваліся, пашукалі, што ёсць у загашніках, і гульня панеслася. Мне як мастаку і куратару было цікава ўбачыць новыя імёны, у тым ліку яркіх непрафесіяналаў, але яны з тых, хто не можа жыць без самавыяўлення ў мастацтве. З'явіліся нават трэнды, якія могуць падхапіць іншыя, або сам чалавек зразумее, што з гэтым можна працаваць далей. Я ўбачыў ідэі для выставачных праектаў і нават зрабіў для сябе невялікую працоўную «галерэю» тых, з кім можна будзе


4.

супрацоўнічаць. Акрамя гэтага, дзейнічае фінансавы складнік — пляцоўка «123» дапамагае мастакам, так бы мовіць, не дайсці да торбы. А для пакупнікоў важна, што цікавае мастацтва можна выхапіць «за капейкі».

Зразумела было, што гэта не доўгачасовы праект, ён пяройдзе на ўзровень дэкору, выцінанак — і мы ўжо бачым гэта. Такім стыхійным, як нарадзіўся, ён не мог заставацца, і стаў не надта цікавым. Магчыма, ён дарасце да цалкам іншага фармату — з адборам, з крытэрыямі мадэрацыі. Трэба працаваць, сама па сабе пляцоўка не стане абноўленай. Аднак так ці інакш яна стрэліла,


5.


6.

вырвалася энергія, у якой раней не было выхаду. Нават сур'ёзныя мастакі там з'яўляліся, і ўсе атрымалі кайф.
Калі казаць пра дарагія рэчы, патрэбны непасрэдны кантакт, чалавек павінен мець магчымасць прыйсці ў галерэю, на выставу. Бо мастацтва — гэта не просты тавар, гэта асяроддзе, кантакты, у тым ліку прафесійныя. Таму галерэя нікуды не дзенецца: тут пакупнік упэўнены, што прыме рашэнне абдумана, ён бачыць не толькі кошт, але і каштоўнасць пакупкі. Усе адчуваюць гэты абмен энергіяй — вы звярнулі ўвагу, як доўга людзі не разыходзіліся на выставе «Дыстанцыя»? Бо ўсё адбывалася ў рэальным жыцці, пасля некалькіх месяцаў самаізаляцыі, калі мастацтва было даступна толькі віртуальна.
Дарэчы, пра экспертную ацэнку ад галерэі: ад «Сотбіс» таксама прыходзіць рассылка аб продажах, і прапануюць усё — ад калекцыйнага віна да аўтамабіляў, але ты ведаеш, што гэта заўсёды правераная якасць.

САМЫЯ ЗНАЧНЫЯ ПРАЕКТЫ — НАПЕРАДЗЕ

Андрэй Басалыга: Не зацыкліваюся на тым, што ў мінулым было для мяне самым галоўным. Працую серыямі, якія потым выстройваюцца ў канцэпцыю і праект. Для сябе цяпер бачу свой шлях не толькі індывідуальнага аўтара, але і як мастака, што працуе ў якасці куратара. Злучыць ідэю і выказванні розных творцаў — таксама мастацтва.
Мае асабістыя задумы вельмі доўга выспяваюць, нешта прыходзіць, ад нечага адмаўляюся. Не люблю словы ў мастацтве, калі творца мусіць тлумачыць сам сябе. Па-мойму, не трэба гэтага рабіць: альбо ты займаешся візуальным мастацтвам, альбо — літаратурнай творчасцю. Цяпер думаю пра канцэпцыю «Бес слоў» — пра тое, што словы кідаюцца як дэманы, бо мастацтва ствараецца і жыве без іх.
Сёлета адзін праект будзе этапным. Так супала, што паміж бацькам і мной 30 гадоў розніцы, і юбілеі ў нас у адзін год. Я і сам выношваў гэты план, і ў бацькі было жаданне выставіцца разам са мной. Мяне ён таксама ўспрымаў як вынік сваёй творчасці: я адзіны з траіх дзяцей стаў мастаком. Мы з бацькам вельмі розныя, але паважалі адзін аднаго. Бацьку 80, мне 50. У яго будзе вялікі зрэз, тое, чым ён займаўся ўсё жыццё. А вось выставы не дачакаўся... І можа быць, я пакажу раннія яго пошукі, злёгку наіўныя. Напэўна, іх ніхто не бачыў, а калі і бачыў, то наўрад ці памятае. Сваю частку хачу паказаць больш суцэльнай, канцэптуальна зраблю адбор, будзе менш рэтраспектыўных рэчаў. Выстава адбудзецца ў Палацы мастацтва ў пачатку верасня.
І ў канцы года хочам зрабіць сумесную выставу з Вольгай.
Вольга Нікішына: Мая графіка таксама выспявае доўга, часам гадамі вяртаюся да адной працы. Напэўна, адстойваюцца нейкія ідэі, нешта адсеецца, перапрацоўваецца. Хоць вялікі перапынак рабіць нельга. Калі доўга застаешся дома, напрыклад у сувязі з нараджэннем дзяцей, здаецца, што цябе перапаўняюць ідэі. Але потым дарываешся да майстэрні і трэба доўга ўцягвацца... Я люблю такі працэс, калі нешта робіш спакойна. Думаю, тады вынік бачны і з боку.
З серыямі няпроста. Часам раблю адну працу, а потым бачу, што яе трэба раскрыць, развіць, і дапрацоўваю яшчэ адну. А часам раблю асобныя рэчы, але разумею, што іх можна злучыць, і ўзнікае неадназначнасць. Гэта значна цікавей, чым наўпроставае прачытанне. Занадта літаральна атрымліваецца, мне здаецца, калі адмыслова робяць серыю.
Напэўна, самае цёплае ўражанне пакінула супрацоўніцтва з Інстытутам імя Гётэ. Яны запрасілі мяне зладзіць персанальную выставу, а раней быў яшчэ іх сумесны праект з Польскім інстытутам «Вокны горада» (пачатак 2000-х). Я адмыслова рабіла працы да дзвюх выстаў: сабрала ўсе свае задумы, бо пасля акадэміі было не вельмі зразумела, як працаваць далей. Рэдка так бывае, што я сабой задаволеная, але тут усё атрымалася. Досвед быў станоўчым, ён даў мне сілы развівацца, пакінуў яркія ўспаміны. Было шмат людзей, выставу добра прынялі. Да мяне нават падыходзілі мастацтвазнаўцы і цікавіліся, дзе я вучылася: ім здавалася, што ў мяне не наша графічная школа, а нешта іншае, менш традыцыйнае. Я вельмі сабой ганарылася! Але сумна, што цяпер Інстытут імя Гётэ не працуе з мастакамі.


7.

Дзіўным чынам я абрала афорт. Мне літаграфія таксама вельмі падабаецца, зрабіла некалькі. Але толькі афорт можна дапрацоўваць бясконца.
І люблю чорна-белае — з аднаго боку, скупасць, але толькі яна дае максімальную чысціню выказвання. Няма нічога лішняга, толькі так і не інакш. Ніколі не думала, што займуся друкаванай графікай, не разумела, які сэнс у тыражаванні. Але потым зразумела, колькі ўсяго можна рабіць на метале, і кожны адбітак будзе непаўторны.
А наогул хочацца з'ехаць у вёску, мне там лягчэй.
Ва ўсякім выпадку, праблемы там не на тым узроўні, каб яны цябе прыгняталі. Я чалавек не свецкі.

8.

СТАЎЛЕННЕ ДА МАСТАЦТВА І ЖЫЦЦЯ ЗМЯНЯЕЦЦА ЎЖО ЦЯПЕР

Андрэй Басалыга: Якім бы ні быў важны для мастака камерцыйны аспект, не трэба пытаць свет, што яму падабаецца. Галоўнае, што ты зможаш зрабіць, а ці будзе гэта камусьці «смачна» — час пакажа.

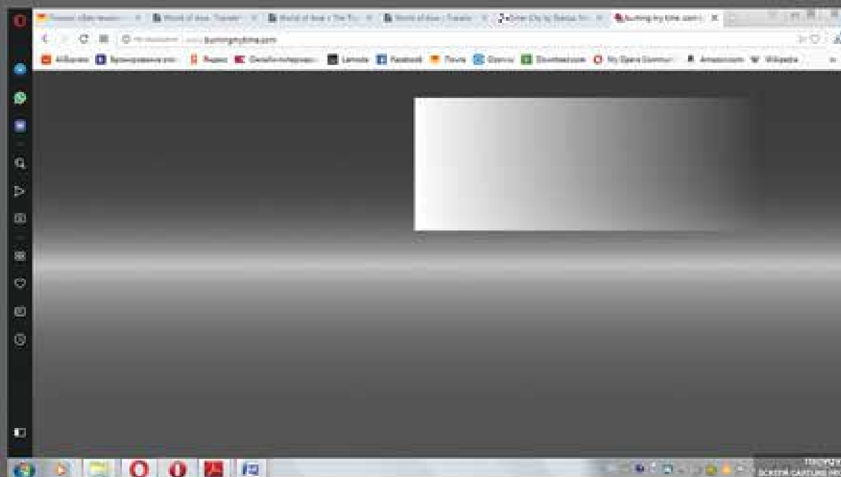
Думаю, пералом эпох ужо пачаўся, ёсць адчуванне будучых перамен. Мастацтва нельга абясцэньваць — у галерэі «Мастацтва» мы пакажам і фатаграфію, і дызайн, ва ўсіх гэтых галінах ёсць шмат цікавага. Але калі прадаваць усё запар, жамчужыны не будуць бачныя, і тандэт не стане даражэй, а вось дарагое стане танней. А можна дастаць самае каштоўнае і паднесці годна, як твор. Трэба ўмець убачыць галоўнае, гэта не кожнаму дадзена. Я чакаю гэтых перамен — новага стаўлення да жыцця і мастацтва, чакаю, што з'явяцца новыя формы, хоць эмацыйна гэта няпроста. У творчасці я, напэўна, песіміст, але ж вядома, што пасля выгарання пачынаюцца новыя ўзыходы. Часам я гляджу на мастакоў і думаю: я так не змагу! Але і яны не змогуць тое, што я раблю. Галоўнае — казаць праўду і ўсё рабіць шчыра.



9.

1. Вольга Нікішына. Разам. Афорт. 2016.
2. Андрэй Басалыга. Ікар. Афорт, мецца-цінта. 2018.
3. Вольга Нікішына. Троіца. Лічбавы друк. 2017.
4. Андрэй Басалыга. Воблачная малітва. Афорт, мецца-цінта. 2004.
5. Вольга Нікішына. Adam. Літаграфія. 2015.
6. Вольга Нікішына. The Shadow. Афорт. 2003.
7. Андрэй Басалыга. Карова. Літаграфія. 2000.
8. Андрэй Басалыга. Неадпраўлены ліст. Афорт, сухая іголка. 2002.
9. Вольга Нікішына. White. Афорт. 2001.

Нэт-арт — агульны план



Кацярына Калянкевіч

Інтэрнэт нікуды не падзенецца, і мы ў ім захраслі.
Герт Лавінк «Крытычная тэорыя інтэрнэту».

Калі Луча Фантана разрэзаў палатно, а ўдзельнікі «Флуксуса» ўварваліся ў прастору радыё і ТБ (Нам Джун Пайк), стварылі музыку, граючы на кактусах (Джон Кейдж), — гэта распачало новую эру ў мастацтве, эру новых медыумаў. Першыя «выбухі» адбыліся яшчэ ў эпоху авангарду, аднак раней дыскусіі і нават баталіі разгортваліся ўнутры палатна, дзе паміж сабой супернічалі колер, святло, кампазіцыя, рытм, фактура, фігуратыўнае і абстрактнае, а «выхады» за межы рамы былі адзінкавымі акцыямі. Калі мяжа была канчаткова перасечаная, мастацтва літаральна ахапіла хваля эйфарыі ад усведамлення, што ўвесь свет можа стаць палатном. З гэтага моманту яго можна знайсці ўсюды: мастацтва XX—XXI стагоддзяў такое, як яно ёсць.

Закаханыя ў Сеціва

У сярэдзіне 1990-х распачынаецца новая «мастацкая інтэрвенцыя» — у, здавалася б, абсалютна немагчымае асяроддзе — інтэрнэт. Што прывяло да яе? У першую чаргу пытанні дыстрыбуцыі. Сетка Інтэрнэт, з яе дэмакратычнасцю, новымі камунікацыйнымі магчымасцямі (глабальнасць, масавасць аўдыторыі, інтэрактыўнасць), успрымалася як свабодная, незалежная ад арт-інстытутаў пляцоўка для творчай рэалізацыі, і толькі паступова яна стала асэнсоўвацца з эстэтычных пазіцый. Невялікая група мастакоў, тэарэтыкаў, энтузіястаў, аматараў атрымала прыдатную платформу для стварэння свайго кам'юніці. Адным з першых быў nettime.org (1995), арганізаваны тэарэтыкамі Гертам Лавінкам і Пітам Шульцам (існуе сёння ў нязменным выглядзе email-перапіскі і захаваў свае архівы). «Гэта было больш, чым проста мэйл-ліст, гэта і сустрэчы, публікацыі ў розных фарматах...» — апісвае пастаянны ўдзельнік nettime аўстралійскі крытык Макензі Варк. Своеасаблівыя анлайн-супольнасці (крыху пазней з'явіўся rhizome.org — адзін з самых важных інфармацыйных рэсурсаў пра дзігітальныя мастацтвы ў цэлым) не толькі шмат у чым сфармавалі сеткавую тэорыю, але і паўплывалі на развіццё сеткавай мастацкай практыкі...

Перспектывы новага медыума літаральна заражаюць духам эксперыментавання, натхняючы мастакоў і крытыкаў на розныя выказванні і маніфестацыі пра нараджэнне новага мастацтва. Напрыклад, славенскі мастак Вук Чосіч піша: «Калі я аказаўся ў сеціве першы раз, у 1994 годзе, я кінуў усё, што рабіў раней... Я адразу ж зразумеў, што павінен быць уцягнуты. Гэта быў адзін з тых момантаў, калі ты на 100% разумееш, што гэта тваё... Я памятаю, сёрфіў 18 гадзін у дзень! І я пачаў думаць пра мастацтва ў гэтым кантэксце...» Сеткавы мастак Аляксей Шульгін стварае свой маніфест: «Са з'яўленнем інтэрнэту нарадзілася нешта новае, што сціпла называе сябе сеткавым мастацтвам (Net Art), цяпер яно спрабуе вызначыцца і спасцігнуць сваё адрозненне ад іншых формаў творчай дзейнасці... Ці скочым мы проста ў рэальнасць чыстай камунікацыі? Ці будзем мы называцца мастакамі ў далейшым? Нэт-арт — камунікацыя — сапраўднае...»

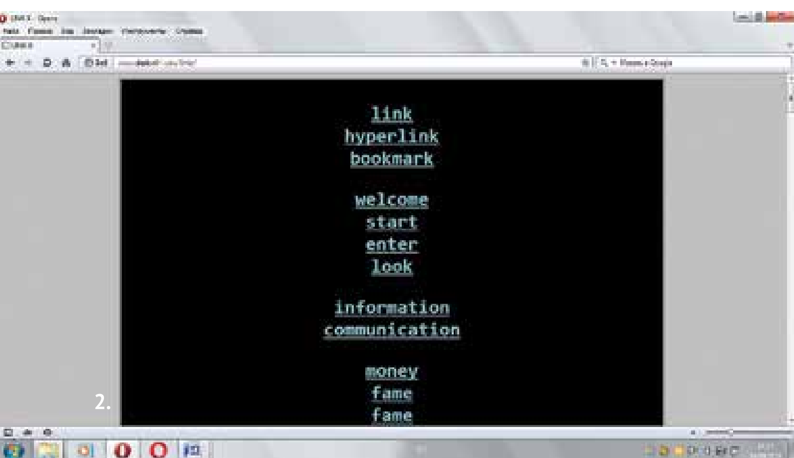
Сеткавае мастацтва зараджаецца ў сярэдзіне 1990-х і адразу ж заяўляе пра сябе як пра інтэрнацыянальную з'яву — цікава, што амаль адначасова аўтары з розных краін пачынаюць выкарыстоўваць інтэрнэт-тэхналогіі (напрыклад, Вольга Ляліна, Аляксей Шульгін — першыя расійскія сеткавыя творцы; Вук Чосіч — Славенія; Герт Лавінк, Хіт Банцінг — Вялікабрытанія; Дуглас Дэвіс, Рафаэль Розендаль — ЗША; група «Джодзі» — Нідэрланды). Такое мастацтвазнаўчае паняцце, як «нацыянальная школа», скарыстаць у гэтым выпадку амаль немагчыма, бо само сеціва, асабліва ў перыяд яго з'яўлення, не прадугледжвае ніякіх нацыянальных праяў: гэта новы «штучны» свет, са сваёй універсальнай мовай, сканструяванай так, каб яна была зразумелая чалавеку з любой кропкі планеты.

Упісаць Net Art у нейкую агульную марфалагічную карціну сучаснага мастацтва даволі няпроста: не надта зразумела яго прырода. Разгубленасць адчуваецца і ў тэорыі. Мастацтвазнаўцы і крытыкі вызначаюць яго статус па-рознаму — ад «новага жанру» (Таццяна Магілёўская, Ганна Дрыга) да «напрамку» (Таццяна Гаручава) і нават «новага тыпу мастацкай дзейнасці» (Ігар Гурулёў), але большасць лічаць яго разнавіднасцю new media art (Марк Трайб і Рэена Яна) і дзігітальнага мастацтва (Крысціян Пол, Наталля


1.

Агафонава). Формы сеткавых арт-праектаў вельмі разнастайныя, а інструментарый і сама сітуацыя, калі асяроддзе (інтэрнэт) становіцца і сродкам, і матэрыялам, і «экспазіцыйнай залай», — унікальныя. Проста жанрам назваць Net Art складана.

Ключавыя асаблівасці сеткавага мастацтва крыюцца ў самой спецыфіцы інтэрнэту як медыясістэмы. Яна гіпертэкстуальна арганізаваная (пры дапамозе «вузлоў» — вэб-сайтаў і «сувязяў» — гіперспасылак), мультымедыйная (кантэнт прадстаўлены разнастайна — у візуальнай, аўдыявізуальнай, аўдыяльнай формах) і інтэрактыўная. Сімультаннасць — тое, што адбываецца «тут і цяпер», найважнейшая характарыстыка сеткавага «рэжыму рэальнага часу» — падкрэслівае перфарматыўную прыроду такіх артэфактаў. Візуальны вобраз сеткі будуецца з элементаў вэб-дызайну, інтэрфейсу карыстальніка, інфармацыі і ўтварае сваю знакавую сістэму, да якой нас прызвычаілі і мы прывыклі. Напрыклад, знак курсора, «стрэлка», або «радок пракруткі» старонкі — гэта знакі навігацыі і кіравання ў сеткавай прасторы, іх мы, карыстальнікі, ужо нават не ўсведамляем.



2.

Выкарыстоўваючы прыём апрапрыяцыі і постмадэрнісцкую гульню з кантэкстам, сеткавыя мастакі разрываюць агульнапрынятую ў інтэрнэце канвенцыю знака і яго значэння — курсор становіцца некіруемы (праект Рафаэля Розендаль «Надакучлівы курсор»). Яны ткуць вобразную тканіну сваіх твораў з урыўкаў вэб-дызайну, кантэнту, інтэрфейсу, ператвараючы іх у сеткавыя калажы. Яны «вываррочваюць навыварат» вэб-старонку, агаляючы «цела» сеткі, яго «тэхналагічную прыгажосць» — лічбавы код (напрыклад, праекты групы «Джодзі»). Кампазіцыя са знакаў, сімвалаў, лічбаў і непераборлівых камбінацый — гэта тая мова, на якой размаўляе з намі новая лічбавая культура, гэта яе існасць.

Інтэрнэт-мастацтва выкарыстоўвае і даследуе ў сеціве ўсё: візуальныя, структурныя, камунікатыўныя магчымасці інтэрнэту, каб адказаць на пытанні: а які гэты анлайн-свет? Чаму і дзеля чаго ён створаны? Як я адчуваю сябе ў ім? Кім і як ён кіруецца, ці ёсць у ім я?

Дакладней за ўсё феномен Net Art асэнсоўваюць мастакі. Своеасаблівы мем сеткавага мастацтва — адзін з ранніх праектаў групы МТАА «Simple Net Art diagram» (1997) — уяўляе з сябе ўсяго толькі простую карцінку з адным аніманым элементам. Гэтая мінімалістычная праца раскрывае канцэптуальныя асновы і філасофію сеткавага мастацтва — яно менавіта «здараецца» дзесьці пасярэдзіне праводаў, часта носіць перфарматыўны характар і, як дакладна характарызуе яго «прыроду» ў сваёй лекцыі амерыканскі куратар і даследчык Дэвід Рос, «не пакідае фізічных слядоў; яно (Net Art) валодае паэтыкай адвагі — жыць кароткім жыццём у калектыўнай свядомасці».

«404»

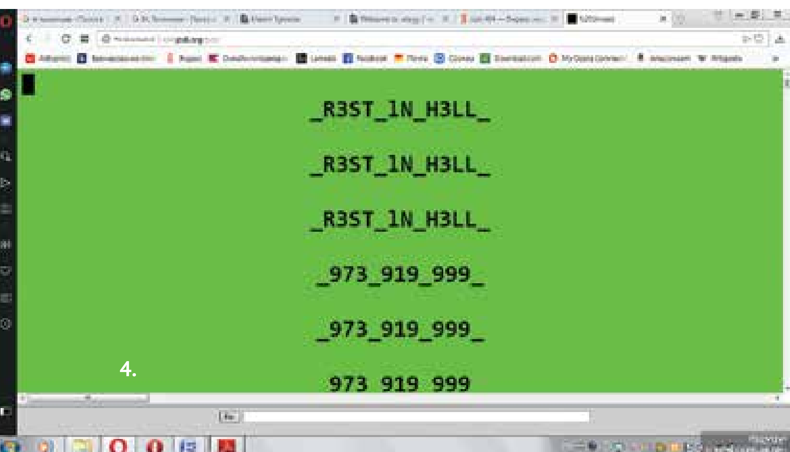
Тэрмін «Net Art» (таксама існуе цэлы шэраг ідэнтычных найменняў: Internet-art, net-basedart, net art, net.art, Webart, net worked art, нет-арт, net-арт і г.д.) узнік выпадкова, у выніку камп'ютарнай памылкі. У 1995 годзе ў скажоным электронным лісце Вука Чосіча адзінай разборлівай літарнай канфігурацыяй было «net.art». Гэтае словазлучэнне здалося яму найбольш дакладным для абазначэння мастацкіх эксперыментаў у сеціве.

Паэзія памылак, збіўкі наладаў — своеасаблівае «кодавае слова» ранняга медыя-арту — становіцца адным з ключавых у сеткавым мастацтве. Там, дзе тэхналогія памыляецца, дзе сістэма дае збой, нібыта ёсць месца для праяўленняў чалавечага. Як агаворка ў гутарцы выдае эмоцыю, гэтак жа, можна сказаць, у памылках праяўляецца свайго роду эмацыйнасць машыны. У гэтых няправільнасцях выспявае форма інтэрнэт-твора. І тут знакавым для сеткавага мастацтва з'яўляецца праект «404» (404.jodi.org) нідэрландскай групы «Джодзі». Памылка 404 або Not Found — стандартны код адказу HTTP пра тое, што сервер не можа знайсці дадзеная згодна з запытам. 404 — гэта страчаныя старонкі, адляцелыя ў лічбавае ліхалецце. Праект «404» умоўна складаецца з трох частак. У першай частцы карыстальніку даецца магчымасць напісаць любое слова. У адказ праграма прыбірае з яго ўсе галосныя, трансфармуючы, скажаючы сэнс. У другой частцы — старонка са спісам IP-адрасоў



3.

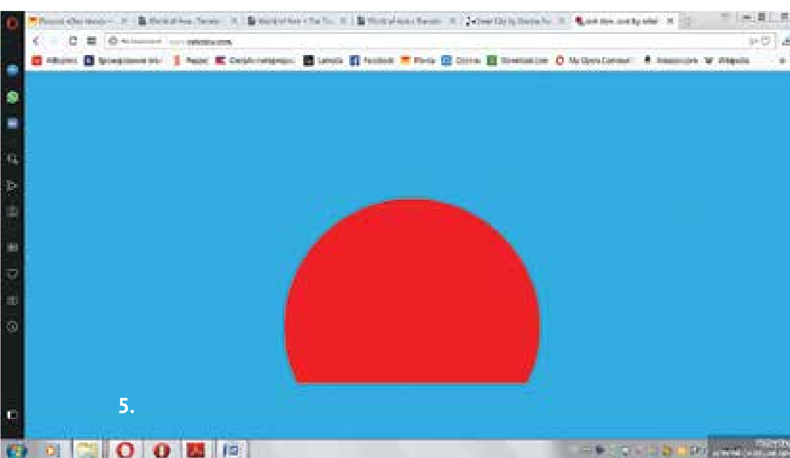
удзельнікаў — свайго роду лічбавы «групавы партрэт». У трэцяй вы можаце зноў дадаць любы тэкст — ён адлюстроўваецца ў нязменным выглядзе. Візуальна праект выглядае залішне тэхналагічным, быццам касцяк вэб-старонкі, пашкоджанай вірусам, з якой няясна, як узаемадзейнічаць. Яркая, геймавая каларыстыка часоў ранняга інтэрнэту, нязручная для нашага ўспрымання, звыклага да псіхалагічна выверанага вэб-дызайну, стварае страхавітае адчуванне патраплення ў іншасвет лічбы. Мабыць, так, праз памылку ў напісанні слова і спіс IP-адрасоў, тэхналогія, звычайна нябачная, якая існуе за кадрам, ажывае. Праз узлом прывычнага ўяўлення пра тое, як выглядае і структураваная інфармацыя ў сеціве, твор, гэты сеткавы хорар, поўны саспенсу, пры-



4.



6.



5.



7.

мушае нас адчуваць пачуццё дыскамфорту, бударажыць наша ўспрыманне неразуменнем, хвалюе роздумам пра тое, што ж гэта значыць. «Гэта самае страшнае, што ёсць на jodi.org...» — адзін з надпісаў удзельнікаў праекта.

Net-твор

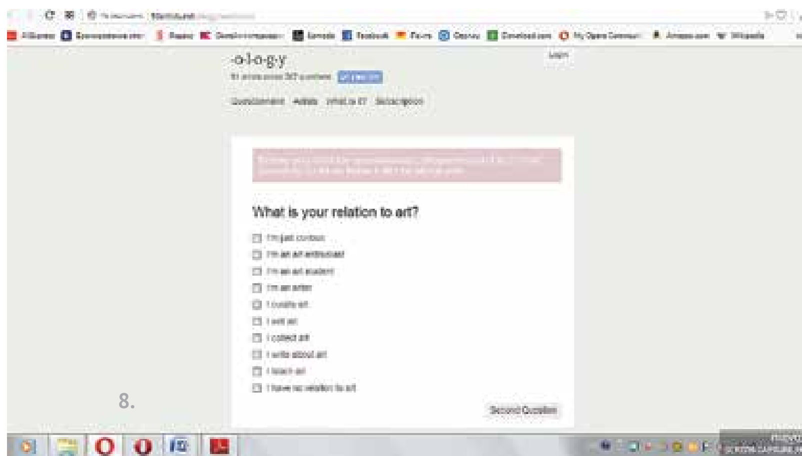
Што ўяўляе з сябе інтэрнэт-твор? Як у сеціве, дзе раўназначна суіснуюць розныя па тыпе і прызначэнні дадзеныя, выявіць мастацкае выказванне? Адзіны фармат рэпрэзентацыі з дапамогай вэб-сайта і гіперспасылак зʼяўляецца асноўным і для Net Art. Іншымі словамі, Net-твор робіцца з дапамогай вэб-тэхналогій, мае віртуальную прыроду, экспануецца ў сеткавым прастора-часовым кантынууме з дапамогай вэб-сайта. Адна і тая ж форма выкарыстоўваецца для рэалізацыі прынцыпова розных задач: вэб-сайт, створаны з камерцыйнай мэтай, гэтак жа становіцца формай рэпрэзентацыі мастацкай задумы. Адным з ключавых крытэраў падзелу зʼяўляецца неўтылітарнасць, эстэтычная мэтанакіраванасць, то-бок ахарактарызаваць сеткавы твор можна таксама часта папулярным паняццем «неўтылітарны сайт».

Гіперспасылка — канструкт і канцэпт

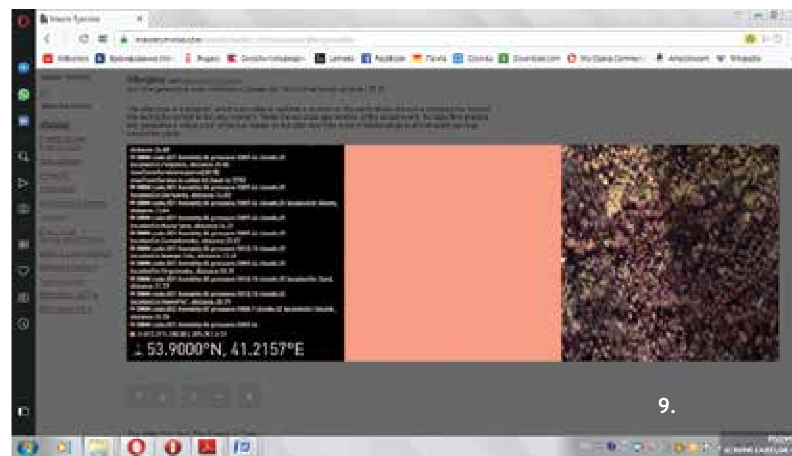
Гіпертэкстуальная аснова інтэрнэту дазваляе разгаліноўваць структуру сеткавага мастацкага праекта ад мінімальнага (адзін вэб-дакумент, адна-дзве гіперспасылкі) да амаль неабсяжнага, выбудоўваць складаныя нелінейныя наратывы. Гіперспасылка ў выглядзе тэксту або малюнка, што ўспрымаецца як важнейшы структурны кампанент, нярэдка становіцца не толькі спосабам навігацыі карыстальніка, але і цэнтральным кампазіцыйным, сэнсавым і канцэптуальным канструктам твора.
Класічны прыклад — праект Аляксея Шульгіна «Спасылка X» (1996), які ўяўляе з сябе спіс вэб-спасылак, дзе ў іранічным ключы абыгрываецца эфект выпадковага траплення на розныя сайты з аднолькавай назвай (многія сёння ўжо не існуюць). Зʼяўляючыся, на думку Рэйчал Грын, постканцэптуальным па сваёй стылістыцы творам (слова / назва замест самога абʼекта), гэты праект — своеасаблівая «паняційная карта свету», што складаецца з 32 блокаў і 142 слоў-спасылак. Напрыклад, блок 1 уключае ў сябе такія паняцці, як «link» (спасылка), «hyperlink» (гіперспасылка), «bookmark» (закладка); блок 2 — «welcome» (сардэчна запрашаем), «start» (пачатак), «enter» (увайдзіце), «look» (глядзіце / прагляд); блок 6 — «sun» (сонца), «moon» (месяц), «star» (зорка), «night» (ноч), «light» (святло) і т. д. Сэнсавая гульня складаецца ў тым, што, напрыклад, спасылка, якая мае назву «fame» (слава), адкрывае сайт адукацыйнага фонду («Fondation for the advancement of monetary education»), а напрыклад, «desire» вядзе на сайт «Development of a European Service for Informationon Research and Education», у той час як яшчэ адзін сайт пад імем «desire» — порнасайт. Рухаючыся ўсляпую, карыстальнік не ведае, куды менавіта, на сайт з якім зместам вядзе гэтая вэб-спасылка. Агаляючы саму гіпертэкстуальную фактуру сеткі, аўтар стварае выдасканалены, разгалінаваны наратыў з «інфармацыйнымі прабеламі» — неіснуючымі сайтамі і калажам з нечаканых інфармацыйных «прыпынкаў». Гэта твор, у якім адчуваецца гарачае жаданне зразумець і выбудаваць хоць нейкія ўмоўныя каардынаты новай інтэрнэт-рэальнасці, ужыўшы знаёмую «паняційную карту». Аднак, гледзячы па тым, што ў сеткавым кантэксце гэтыя рэчы могуць мець markрознае, часам супрацьлеглае значэнне, становіцца відавочна, што ўжыць яе немагчыма, што гэты свет іншы, і пакуль няясна — які.

Кантынуальнасць сеткавага часу

Тэхналагічная магчымасць адначасовага высакахуткаснага абмену дадзенымі фармуе ў сеціве адмысловы тып часу — сімультаннага цяпершняга, без скіраванасці ад мінулага да будучага. Гэтую новую часавую формулу вельмі востра адчуваюць інтэрнэт-мастакі.
Магчымасць «сціснуць», нівеляваць час паміж запытам і адказам зʼяўляецца глебай для разважанняў у працы беларускіх мастакоў Максіма Тымінько і



8.



9.

Аляксандра Камарова «Захад» (2016; maxim tyminko.com / selectedworks_shrt/resources/after glow.html). У праекце выкарыстоўваецца спецыяльна распрацаваная камп'ютарная праграма, якая ў рэжыме рэальнага часу, аналізуючы дадзеныя метэасэрвісаў, вылічвае месца на зямлі, дзе ў гэты момант адбываецца захад і прадказвае колер неба ў дадзеным геаграфічным пункце. Праца ўяўляе з сябе трохчасткавую кампазіцыю ў полі аднаго дакумента, дзе ў цэнтры – зменлівы колер неба, злева – «бягучы радок» з лічбамі геаграфічных і праграмных дадзеных, а справа – від гэтага месца са спадарожніка. Ніжэй – планка кіравання, дзе карыстальнік можа маштабаваць малюнак (від са спадарожніка), спыніць яго ці праглядаць іншыя дадзеныя (стрэлкі ўверх-уніз). Рэальная, аднак пры гэтым не фізічная магчымасць «убачыць» захад у другім пункце свету – своеасаблівая перамога над адлегласцю і часам – гэта тыя рэсурсы сеткі, якія адкрываюць новыя гарызонты для чалавека.

Час у інтэрнэце, як характарызуе яго Ігар Гурулёў, «не рэгулярны; паўза ідзе за паўзай, элемент загружаецца за элементам… час набывае форму застылай прасторы, адначасова абстрактнага і матэрыяльнага». Кантынуальнасць сеткавага часу, яго «апрадмечванне» з'яўляюцца адным з галоўных матываў шматлікіх праектаў нью-ёркскага мастака Рафаэля Розендаля, якія ўяўляюць сабой «аднаактовыя», мініяцюрныя, інтэрактыўныя вэб-сайты. У працах «У часе» (2011; intotime.com), «Павольна тануць» (2014; sinkslow.com), «Тут той» (2016; herethat.com) «Наступны побач» (2017; nearnext.com) і іншых галоўным прыёмам становіцца пастаянна паўтаральны рух часцей за ўсё абстрактных геаметрычных формаў, што ставарае адчуванне нейкай бясконцай працягласці. Напрыклад, у праекце «Спальваючы мой час» (2011; burning my time.com) выявы яркіх рознакаляровых квадратаў і характэрны гук імітуюць рух аўтамабіляў. Манатоннасць і аднастайнасць у дзеяннях прыводзяць да думкі пра бескарыснае марнаванне, спальванне часу, і гэта асабліва часта адчуваецца падчас вэб-сёрфінгу.

«Intercreativity», або Задавальненне ад саўдзелу

Адкрытая, свабодная і шматвектарная інтэрнэт-камунікацыя культывуецца ў якасці ключавой каштоўнасці ў сеткавым мастацтве. Тое, што адзін з распрацоўшчыкаў інтэрнэту Цім Берэнс-Лі называў «intercreativity», знайшло ўвасабленне ў сеткавых праектах з адкрытай структурай, прынцыпова незавершаных, з магчымасцю дапоўніць мастацкі тэкст сваім удзелам. Канцэптуальна-вобразнае рашэнне падобных твораў знаходзіцца ў плоскасці акту эстэтычна афарбаванай інтэракцыі. Уласна, форма такога праекта, як правіла, уяўляе з сябе варыянт архіва-калекцыі ўсіх калі-небудзь зробленых карыстальнікам-суаўтарам творчых праектаў і наглядна ілюструе новы тып твораў, што стаў магчымым у сеціве, – калабаратыўнага арт-праекта.

Праца Дугласа Дэвіса «Першая сусветная калектыўная прапанова» (1994; artport.whitney.org/collection/DouglasDavis/live) – адзін з першых твораў такога кшталту. Ідэя праекта заключаецца ў тым, што кожны карыстальнік мае права дадаць свае словы да ўжо напісаных. Аднак існуе адзінае правіла: ніхто не можа скончыць прапанову, паставіўшы кропку. Такая простая форма рэпрэзентуе канцэпцыю сусветнага сумеснага тэксту, «які знаходзіцца ў станаўленні» і ілюструе з дапамогай зменлівых дыскурсу і кантэнту перамены сённяшняга дня. Аўтар праекта апісвае яго так: «Прапанова пульсуе ўсім – відэа, гукам, колерам. Спачатку ўсё было чорным і белым, але з праявамі індывідуальнага. Да таго ж гэта шмат у чым адлюстроўвае характар інтэрнэт-дыскурсу з яго капрызнымі напышлівымі выступамі, самарэкламай у выглядзе спасылак на свае старонкі, неіснуючымі спасылкамі і г.д.».

Форму анкетавання ў якасці асноўнай мастацкай формулы выкарыстоўвае ў сваім праекце «o-l-o-g-y» (2012; o-l-o-g-y.com) Максім Тымінько (у суаўтарстве з Адрыянам Дрымелем). Назва работы – расцягнуты суфікс «-ology», які пазначае «вобласць вывучэння» (напрыклад, technology, biology і г.д.) і адлюстроўвае характэрны погляд сеткавага мастака на твор як на даследаванне. Праект графічна просты, уяўляе з сябе сайт-анкету, што складаецца з 207 пытанняў (на англійскай мове), прыдуманых 61 мастаком з розных краін свету. Зайшоўшы на сайт, карыстальнік / глядач можа выбраць варыянт адказу або напісаць свой, таксама даведацца імя аўтара пытанняў. Усе пытанні з'яўляюцца ў адвольным парадку, і ў любы момант анкетаваны можа перапыніць сесію альбо аднавіць яе. Напрыклад: «Вы калі-небудзь бачылі твор мастацтва, які моцна паўплываў або змяніў ваша жыццё?»; «Які найбольш важны эфект мастацтва, які існуе толькі ў гэты момант?».

У праекце канцэптуальнае значэнне маюць і самі пытанні, і прапанаваныя варыянты адказу, і працэс фармулёўкі пытання і адказу. Такая камунікатыўная форма ў выглядзе простай анкеты ўяўляе з сябе даволі абстрактны вобраз нараджэння і рэалізацыі любога творчага акту, дзе ў якасці ідэі выступае пытанне, варыянты адказу – магчымыя версіі мастацкага рашэння, а адказ – інтэрпрэтацыя. Вядомы спрадвеку дыялог паміж аўтарам і яго гледачом дзякуючы лічбавым тэхналогіям зближае іх, дыстанцыя скарачаецца, мастак можа даведацца, што думае глядач, а глядач – што хвалюе мастака. Пытанні і адказы, іх шматлікасць фармуюць своеасаблівы глабальны тэкст пра тое, што такое мастацтва ў сучасным свеце, якая роля аўтара і гледача ў ім.

Сеткавае мастацтва музеефікуецца, рэстаўруецца і не выклікае спрэчак аб правамернасці яго існавання, яно звыклае нават для галерэйнай прасторы і не з'яўляецца «гурманскім». Ужо зразумелыя механізмы ўзаемадзеяння з такім мастацкім message. Дастатковае сведчанне гэтаму – постінтэрнет-мастацтва. Ⓜ

1. Група МТАА. «Simple Net Art diagram». 1997.
2. Група «Джодзі». «404».
3. Аляксей Шульгін. «Спасылка Х». 1996.
4. Максім Тымінько, Аляксандр Камароў. «Захад». 2016.
5. Максім Тымінько, Адрыян Дрымель. «O-l-o-g-y» 2012.
6. Дуглас Дэвіс. «Першая сусветная калектыўная прапанова». 1994.
7. Рафаэль Розендаль. «Спальваючы мой час». 2011.
8. Рафаэль Розендаль. «Павольна тануць». 2014.
9. Экспазіцыя выставы Рафаэля Розендаля «Generosity», 2018. Товада арт-цэнтр, Японія.




Малы фармат на (не)**бяспечнай** адлегласці

ВЫСТАВА Ў МАЙСТЭРНІ ТАЦЦЯНЫ КАНДРАЦЕНКА

Алеся Белявец




Адзінота для мастакоў — рэч даволі прадуктыўная, аднак ці дае такі ж плён ізаляцыя? Мяркую, у кожнага па-свойму. З аднаго боку, можна засяродзіцца ў цішы майстэрні, і гісторыя мастацтва прапануе багатыя прыклады плённай працы, што прыводзіла да новых шэдэўраў, з іншага — у такія часы скажаецца карціна свету, лёгка здараюцца творчыя крызісы. Пандэмія паралізавала сацыяльнае жыццё, перарвала сталыя камунікацыі. Сёння выставачная актыўнасць пакрысе асцярожна ўзнаўляецца. Ці можна чакаць з'яўлення новых экспазіцыйных фарматаў, ці адбудзецца перагляд ранейшых, устояных? Як увогуле прывыкнуць жыць у стане перманентнай рызыкі?







1.

...Мальберты ссунутыя, фарбы схаваныя, на першы план выходзяць інструменты камунікацыі — утульная канапа ды крэслы, гарачая гарбатка ды печыва. Некалькі сцен аддадзены пад творы чатырох аўтараў — Таццяны Кандрацэнка, Яўгена Шадко, Кацярыны Пашкевіч і Ігара Цішына, які падчас нашай гутаркі заняты іншым: рыхтуе сваю персанальную выставу ў галерэі «A&V». Тыдзень Таццяна Кандрацэнка вырвала з творчага жыцця, каб адчыніць дзверы сваёй майстэрні і запрасіць спачатку трох суаўтараў і куратара развесіць працы, а пасля і гледачоў, якія паводле папярэдняй дамоўленасці рушылі паасобку і кампаніямі ў доўгі дом на мінскай вуліцы Максіма Танка.
У гэтых аўтараў розныя бэкграўнды, іх аб'ядноўвае агульнасць поглядаў і мінімалістычны фармат карцін. Кацярына Пашкевіч толькі закончыла беларускую Акадэмію мастацтваў, Яўген Шадко — нядаўні выпускнік жывапіснага аддзялення Торуньскага ўніверсітэта, а Ігар Цішын і Таццяна Кандрацэнка — аўтары з вялікім творчым і выставачным досведам за плячыма. Такая пакаленчая выстава... Курыравала яе Ірына Кандрацэнка, цёзка па прозвішчы гаспадыні майстэрні.
Апошнім часам можна было бачыць некалькі паспяховых спроб анлайн-продажу твораў беларускіх аўтараў, але пры любым развіцці лічбавай прасторы мастацтва патрабуе выхаду ў рэальнае жыццё. Ці можна лічыць выставу ў майстэрні (фармат даволі распаўсюджаны і ў ранейшыя часы) формай прэзентацыі адэкватнай каранавіруснай ці посткаранавіруснай рэальнасці? Магчыма, гэты фармат удалы яшчэ і таму, што дазваляе быць гнуткім, мабільным, дапамагае абмінуць крызіс інстытуцый. Як адбываецца камунікацыя ў майстэрні, у чым асаблівасці лакальнай экспазіцыі ў параўнанні з традыцыйнай выставай?
Таццяна Кандрацэнка: Вядома, ізаляцыя невыносная для псіхікі. Кожную раніцу мы прачынаемся насустрач катастрофе. Усе проста спрабуюць неяк дзейнічаць, таму што бяздзейнасць — гэта вар'яцтва. Нашая ідэя ўзнікла з жадання зрабіць кароткі ды інтэнсіўны экспазіцыйны практыкум для саміх сябе. Але таксама гэта мелася стаць сігналам: мы працуем, мы не паралізаваныя. Самае простае і эфектыўнае, што прыйшло ў галаву, — гэта скампанаваць шчыльную эклектычную экспазіцыю з малых твораў, якія ёсць у кожнага з нас у майстэрні. З тых прац, што ствараліся ў розны час, з рознымі мэтамі, але адпавядаюць аднаму агульнаму параметру — яны невялікія, то-бок прыблізна суадносныя фармату А4. Мы менш думалі пра вынік, больш пра працэс і новы для сябе досвед.
Цяпер цікава назіраць за тым, як перасякаюцца аўдыторыі розных мастакоў і адбываецца «перакрыжаванае апыленне». Цішын як ікона нашага часу — магніт хіба што для ўсіх. Але ў астатніх — уласныя гледачы. У мяне свае, у Жэні — іншыя, а тыя, хто робіць калажы, працуе з малымі формамі, са скетчамі, хацеў бы паглядзець Кацю. Я, напрыклад, планую прывесці сваіх студэнтаў-графікаў, каб патлумачыць ім: тое, што называюць эскізы, і тое, што ў акадэміі мае выключна службовую ролю, — самастойная каштоўная практыка і асаблівая культура.
Але ж ты нейкую гісторыю закладала, з'яднаўшы разам такіх розных аўтараў?
Як увогуле сабралася ваша каманда?
Таццяна Кандрацэнка: За многімі вынікамі часта стаяць нейкія персанальныя гісторыі, сімпатыі, сяброўствы. Тут менавіта так і адбывалася. Мы сустрэліся ў Друі на пленэры, зразумелі, што камунікуем на адной мове, хоць і спрачаемся пра мастацтва, але адно аднаго чуем і разумеем. Гэта вялікая каштоўнасць — сустрэць паплечнікаў. Я магу даслаць Каце спасылку на рэпартаж з анлайн-выставы Даніэля Рыхтэра і ў той жа дзень атрымаць ад Яўгена відэа інтэрв'ю з Петэрам Дойгам. Калі мы чытаем у інтэрв'ю Адрыяна Гені словы пра тое, што любы жывапіс абстрактны, нам усім зразумела, пра што гутарка.


2.


3.

Таццяна Кандрацэнка: Для сябе я акрэсліла нашу выставу сентыментальным выразам «блізкія людзі». Маюцца на ўвазе не тыя, якія побач, а тыя, з кім ты захоўваеш блізкасць (напрыклад, прафесійную, ідэйную) насуперак ізаляцыі. Мне вельмі зразумела тое, што робяць Яўген і Каця. Цяпер з-за новых цяжкіх сацыяльных умоў і панікі складана працягваць рабіць тое, чым займаўся раней, бо ты не бачыш у гэтым сэнсу. Магчыма, таму ўзрастае вартасць камунікацыі паміж мастакамі. У той жа час мы разумелі: ладзіць кватэрнік у маёй цеснай майстэрні — гэта ісці на экстрэмальную, рызыкоўную ва ўмовах каранавірусу блізкасць. Таму ў выразе пра блізкасць адчуваецца нейкі сарказм, ён бянтэжыць. Адметна, што сваю выставу, якую праз два тыдні пасля нашай адкрылі Канстанцін Селіханаў і Таня Радзівілка, яны назвалі «Дыстанцыя».
Калі робяць кватэрнік, ці думаюць пра назву, афішу, або гэта настолькі незаўважная падзея, што адна з яе мэтаў — каб пра яе не даведалася шырокая публіка?..
Таццяна Кандрацэнка: Магчымыя розныя варыянты, бо гэта вольны фармат. У 1990-я ў Мінску адбывалася даволі шмат падобнага кшталту мерапрыемстваў. Гэта рабіў музыкант Сяргей Пукст. У майстэрні скульптара Сашы Шумава адбыўся кватэрнік Атмараві. Гэта ўсё часта ладзілася не як выставы, а як малыя канцэрты ці літаратурныя чытанні. Некалькі гадоў да сябе

ў майстэрню запрашаюць мастакі Міша Гулін і Тоня Слабодчыкава, яны штораз эксперыментуюць. Кватэрнік — гэта пэўная свабода, у цябе няма ні адміністрацыі, ні спонсараў, нікога, з кім ты мусіш нешта ўзгадняць. Можаш зрабіць выставу двух твораў і паклікаць трох сяброў, каб абмеркаваць гэтыя творы і іх суседства. Ці гэта таксама кватэрнік? Карацей, варыянтаў тут мноства... Ты можаш запрасіць вузкую аўдыторыю на дзесяць чалавек і падрыхтаваць выставу менавіта для іх. Ці спрабаваць падзею інфарматыўна падагрэць, каб і сябры сяброў даведаліся — праз усе свае рэсурсы, праз сарафаннае радыё.

Кацярына, вы ж толькі закончылі Акадэмію мастацтваў... Ці гэта першая ваша выстава?

Кацярына Пашкевіч: У галерэі пры нашай мастацкай акадэміі я ўдзельнічала ў выставе яшчэ з трыма студэнтамі, аднак гэта быў не вельмі ўдалы досвед: пяць маіх работ знялі за дзень да адкрыцця. Там цікава атрымалася, выстава называлася «Месца знаходжання», і мы спрабавалі ў сваіх творах знайсці адказ на пытанне: «Чалавек уплывае на прастору альбо месца, дзе ён апынуўся, уплывае на стаўленне яго асобы?» Нам і адказу не давялося доўга чакаць... У тым выпадку інстытуцыя як быццам перамагла...

Ці атрымалі вы падчас навучання патрэбны каркас, каб рухацца далей?

Кацярына Пашкевіч: Насамрэч я вельмі кепска малюю, бо мяне цікавяць цалкам іншыя рэчы. Напрыклад, колер. Я эксперыментую, шукаю, як з ім можна працаваць. Таксама — паверхні, яны могуць быць тоўстыя, з пяском ці проста гладкія. А сам працэс адукацыі... Шмат усяго рознага было, але ў нас была цудоўная група, вялікая майстэрня, дзе можна было працаваць. Адно ў аднаго вучыліся. І былі, канешне, выкладчыкі, якія нібы свежае паветра. Таццяна выкладала ў мяне малюнак, і вось гэты час навучання быў для мяне асаблівы. Але тут ужо не пра каркас размова, пра штосьці зусім іншае, пра крылы нібы.

То-бок сёння вас цікавяць больш фармальныя рэчы? У такім разе, якія тэмы захапляюць?

Кацярына Пашкевіч: На ўзроўні ідэй усё вельмі дынамічна. Менавіта матэрыял — гэта тое, што я люблю і што мяне хвалюе. Што тычыцца тэмаў... Гэта заўсёды нешта вельмі асабістае... Так. Мае асабістыя гісторыі нібы правакуюць нешта ўва мне да стварэння жывапісу. То-бок гэта такі рознафарматны дзённік, які, на мой погляд, максімальна аголены і ўзмоцнены з дапамогай сродкаў жывапісу.

Яўген, якую базу вы атрымалі ў торуньскім універсітэце, дзе навучаліся жывапісу?

Яўген Шадко: Я ўжо даўно яго закончыў, дыплом, праўда, не абараніў, не справіўся з пісьмовай работай, у польскіх мастацкіх установах тэарэтычная частка вельмі важная. Да нашай майстэрні быў прымацаваны прафесар, і хоць яго погляд на жыццё мне не зусім імпанаваў, мне там было ўтульна, бо ў майго выкладчыка захоўвалася сувязь з візуальным. У іншых майстэрнях панавала абстракцыя, быў важны канцэпт.

Пасля заканчэння вы адразу вярнуліся на радзіму. І як адбывалася самаўсведамленне?

Яўген Шадко: Адразу з'явілася дэпрэсія, сумненні ў абраным шляху: можа, жывапіс памёр, яго няма, куды мне рухацца? Нашы прагрэсіўныя галерэі, напрыклад, не любяць жывапіс.

Наколькі я сачу за вашай творчасцю, ваш галоўны жанр — партрэт?


4.


5.

Яўген Шадко: Так, постаць і твар. Аднак гэта толькі сродак, бо ў выніку можа знікнуць і гэтая постаць, і гэты твар.

Твор я распачынаю з фігуры, якая мне падабаецца па пластыцы, а пазней... Няма нічога цэльнага ў гэтым свеце, таму мае выявы раствараюцца і знікаюць.

Ірына, вы забяспечваеце тут вонкавы погляд... Вакол чаго, вакол якой ідэі збіраліся творы, паводле вашай канцэпцыі?

Ірына Кандраценка: Калі Таццяна запрасіла мяне дапамагчы зладзіць кватэрнік, не хачу казаць слова «курыраваць», то сапраўды, усе сэнсы гэтага праекта нараджаліся знутры. Для мяне такі працэсуальны падыход быў досыць новы, бо гэта прынцыпова неэкспазіцыйная выстава. Звычайна існуе канцэпцыя, якую мы прапісваем разам з мастакамі. Тут жа адбывалася іншая работа, стратэгічна адрозная: адно нанізвалася на іншае, а мастакі настолькі добра спалучалася, што ўсё нараджалася ў працэсе.

Аднак калі няма назвы і канцэпту, вакол чаго структуруецца экспазіцыйная прастора, як атрымалася такая даволі цэльная экспазіцыя?

Ірына Кандраценка: У дадзеным выпадку было такое невялікае абмежаванне, як памер працы. Да 50 сантыметраў па большым баку (хоць у выніку ў экспазіцыю прасачылася некалькі работ большага фармату). Гэтае абмежаванне выдатна спрацавала як структураўтваральнае. Я і раней заўважала: калі паставіць шмат умоў, выстава можа пачаць рассыпацца, але калі адну простую — як колер, фармат, — з'яўляецца больш свабоды, становіцца цікава. Таксама добра спрацавала ідэя зрабіць досыць шчыльную развеску, аднак з заўважнымі паўзамі. З'явілася насычаная візуальная тканіна, калі чатыры мастакі на першы погляд выглядаюць як адзін у гэтай прасторы. Але гэта толькі на першы погляд.

Таццяна Кандрацэнка: Такая выстава, якую мы задумалі, мела небяспеку выглядаць выпадковай сумессю бобу з гарохам. Спачатку мы хацелі зрабіць яе як татальнае панно — адзіны твор ад плінтусу да столі. Потым Жэня выказаў слушнае меркаванне, што шчыльная развеска — гэта не надта добрая ідэя, бо кожная асобная праца губляе ў ёй свой уласны голас. Таму мы адмовіліся ад вельмі цеснага размяшчэння твораў. Ігар Цішын казаў: «Часам для мастака добра, калі нехта іншы кампануе яго працы, бо гэты іншы можа нечакана паказаць яму тое, чаго ён не бачыць». Ірына выдатна ўмее структураваць хаос. У выніку атрымаўся добры сінтэз: мы рабілі экспазіцыю ўчатырох. Тры мастакі і куратар.

Таццяна, ці атрымліваецца ў цябе тут працаваць?

Таццяна Кандрацэнка: Ірына мяне папярэдзіла, што гэта будзе немагчыма. Я маю тыдзень інтэнсіўных стасункаў з самымі рознымі людзьмі. У адной прасторы збіраюцца вельмі адрозныя паміж сабой асобы, і мне як творцы карысна паназіраць за перасячэннямі ідэй і меркаванняў.

1. Фрагмент экспазіцыі.
2. Таццяна Кандрацэнка. Адкрыццё. Алей. 2019.
3. Кацярына Пашкевіч. Час збіраць камяні. Папера, калаж. 2017.
4. Ігар Цішын. Крык. Алей. 2018.
5. Яўген Шадко. Без назвы. Алей. 2020.
Фота Сяргея Ждановіча.



Вікторыя Харытонава

1.



3.

Неверагоднае — тады і цяпер

ВЫСТАВА МАРЫНЫ БАЦЮКОВАЙ «IN ZOOM» У ГАЛЕРЭІ «ЛАБІРЫНТ»

На выставе ў Нацыянальнай бібліятэцы аўтарка паказала творы, зробленыя ў межах праекта «Свае гісторыі». З 2016 года аднайменнае друкаванае выданне прэзентавалася ў музеях і галерэях Беларусі, Польшчы і Ізраіля. Кніга знаходзіцца ў бібліятэках Расіі, Славакіі, Літвы, Францыі, Швецыі, Фінляндыі, Японіі ды іншых краін свету. Некалькі экзэмпляраў ёсць і ў нашым фондзе — цікаўцеся, заказвайце.

Фотамастачка занатоўвала старыя здымкі ў розных інтэр'ерах і экстэр'ерах на працягу 11 гадоў. Часткова праект аўтабіяграфічны. Большасць работ зроблена ў Беларусі і Літве, аднак іх геаграфія шырокая — ад заходняга ўзбярэжжа Францыі да ўсходніх раёнаў Грузіі.

«Свае гісторыі» экспануюцца сумесна з паасобнымі чорна-белымі фотавыявамі. Сюжэтныя замалёўкі эмоцый нібы вяртаюць у працэс стварэння рэтраздымкаў. З цягам часу яны могуць стаць прадметам адпаведнага «Сваім гісторыям» праекта, яго працягам.

Zoom — працоўнае паняцце для фатографаў, аб'ектыў пераменнай фокуснай адлегласці (зум-аб'ектыў ад англ. zoom lens). Назву выставы Марыны Бацюковай можна прачытаць як «у павелічэнні», «праз фотааб'ектыў», «у фотааб'ектыве».

Здымкі ў экспазіцыі «In zoom» — погляд з пераменнай фокуснай адлегласці фотааб'ектыва на рэтрафотаздымкі, рэчы, інтэр'еры і бытавыя сюжэты. Спачатку адлегласць прадказальна фатаграфічная — фокус на падзеях мінулага, тварах, асобах, памяшканнях. Пасля старое фота ці



2.

памятныя рэчы становяцца аб'ектам сучаснай здымкі. Фокусная адлегласць змяняецца з цягам часу і з пераменай асобы, што ўспрымае старадаўнія падзеі ды інтэр'еры.

Фотаздымкі фотаздымкаў — незвычайная знаходка, якая дазваляе сумясціць і прадмет фота, і асяроддзе, што адпавядае яму ці робіць на ім акцэнт, падкрэслівае, адцяняе, падтрымлівае.

In zoom адбываецца чараўніцтва. Кожная работа — глыбокая, шматузроўневая гісторыя, занатаваная аўтаркай. Скрозь фотааб'ектыў і ўяўленне мастачкі магчыма пераадольваць прастору і час. Убачыць вядомае і звычайнае ў іншым ракурсе, адчуць невядомае вельмі зразумелым і блізкім. Ці, як вызначае сама Марына Бацюкова: «Часам фатаграфія адчуваецца на фізічным узроўні, нават пасля таго як вы бачыце яе ў інтэр'еры… яна вяртае вас да яе ў думках, вы адчуваеце сувязь з тым часам, нейкае невізуальнае прыцягненне. Магчыма, гэта адбываецца, акрамя ўсяго іншага, з-за таго, што засталося нявыказаным, з-за таямніцы. Вы спрабуеце раскрыць яе, зразумець, дадумаць… і вось вы становіцеся аўтарам аповеду, ён варты вашага сцэнарыя, аднак вы ўсё роўна сапраўды ведаеце, як гэта адбылося! Вы бачылі, вы адчувалі, вы чулі гэтую мелодыю, але, як толькі вы адводзіце погляд, рэальны свет вяртаецца з яго трывогамі, ён уцягвае вас назад у руціну, і ўсё становіцца па-іншаму. Мінулае — гэта гісторыя, якую мы расказваем самі сабе. Самыя неверагодныя рэчы, яны здараюцца і не здараюцца, з табой і з імі, тады і цяпер…» М



4.

1. З праекта «Свае гісторыі». Тбілісі, Грузія. 2013.
2. З серыі «Лісты святлом». Парыж, Францыя. 2013.
3. З праекта «Свае гісторыі». Полацк, Беларусь. 2008.
4. З праекта «Свае гісторыі». Кватэра бабулі Сяржанавай Тамары Сцяпанаўны. Мінск, Беларусь. 2007.



«Мой **анёл**-захавальнік...»

«АРЛЕН КАШКУРЭВІЧ (1929–2013). ДА 90-ГОДДЗЯ З ДНЯ НАРАДЖЭННЯ» Ў НАЦЫЯНАЛЬНЫМ МАСТАЦКІМ

1.

Адзін з заснавальнікаў школы сучаснай беларускай графікі і найбуйнейшы майстар кніжнай ілюстрацыі Арлен Кашкурэвіч прайшоў доўгі прафесійны шлях. Ён смела эксперыментаваў, выкарыстоўваючы шырокія магчымасці графічных тэхнік лінагравюры, афорта, сухой іголкі, арыгінальнай графікі. З 1957 года мастак плённа супрацоўнічаў з беларускімі дзяржаўнымі выдавецтвамі, аформіў больш за 200 кніг айчынных і замежных аўтараў.

Святлана Ржэуцкая

На рэтраспектыўнай выставе паказалі больш за 100 работ, выкананых у графічных тэхніках афорта, літаграфіі, лінагравюры, акварэлі, малюнка тушшу, мяккімі матэрыяламі і інш. Храналагічны дыяпазон таксама шырокі: ад 1959-га да 2010-х. Выстава дапоўнена жывапіснымі і скульптурнымі творамі, прысвечанымі Арлену Міхайлавічу.

У Нацыянальным мастацкім музеі захоўваюцца больш за 500 работ, самая вялікая ў свеце музейная калекцыя лепшых гравюр, літаграфій, малюнкаў, ілюстрацый, экслібрысаў Арлена Кашкурэвіча. Упершыню для гледача паказалі малюнкі, жывапіс і шэраг рэдкіх матэрыялаў з фондаў Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва. Малюнкі і гравюры прысвечаныя Францыі і Парыжу (1966–1967), першая самастойная серыя літаграфій — «Аэрапорт» (1962) і падрыхтоўчыя малюнкі да яе, рэдкая лінагравюрная ілюстрацыя да рамана Рэмарка «Тры таварышы» (1960), пяшчотны і трагічны вобраз з вершаў, не выдадзеных пры жыцці М. Багдановіча, шыкоўны рэдкі лінарыт «Ню «a la Modigliani»» (1967), нацюрморт у тэхніцы каляровай літаграфіі «Ракі» (1962), вольная копія з карціны Гутуза, гравюры на тэму цырка і неверагодна пранікнёная аўтабіяграфія спадара Арлена, напісаная ў 1981 і 1995 гадах.

Мастацтвазнаўцы і крытыкі называюць Арлена Кашкурэвіча мастаком з еўрапейскім шармам. «Па сваіх перакананнях і гусце застаюся «заходнікам»», — піша ён у аўтабіяграфіі 1995 года. Яго творчасць асацыюецца з высокім стылем, класічнай літаратурай, лаканічнасцю і эмацыянальнасцю. І ў той жа час мастацтва Кашкурэвіча вельмі ўважлівае да простага чалавека з яго штодзённымі патрэбамі. Мо таму, што перш за ўсё ён быў цікавым чалавекам і любіў жыццё. Вельмі любіў спорт. Займаўся боксам, акрабатыкай, штангай. «Акрабатыкай вельмі сур'ёзна. Удзельнічаў на Рэспубліканскіх і Усесаюзных спаборніцтвах. Марыў працаваць у цырку... Вельмі любіў музыку. Трошкі граў на акардэоне, гітары. Меў шмат сяброў».

Яшчэ ў вучылішчы пачаўся яго, як ён піша ў сваіх успамінах, «сардэчны раман на ўсё жыццё». Ён сустрэў сваю Люсю, Людмілу. Пышныя залатыя валасы. Выразныя вочы... Апраналася сціпла. Яна заканчвала апошні курс інстытута замежных моў. Любіла маляваць і прыходзіла ў майстэрню мастакоў. Арлен падышоў, загаварыў пра нешта нязначнае, проста, каб разгледзець яе лепей «...У ёй было нешта ўрубелеўскае. Аднойчы я прынёс да яе ў інтэрнат велізарны букет бэзу. Былі яшчэ сустрэчы ў бібліятэцы, дзе Людміла рыхтавалася да іспытаў, потым яшчэ і яшчэ... Мы сталі сустракацца амаль кожны дзень, я перашкаджаў ёй займацца і сам нічога не рабіў. А між тым трэба было пісаць дыпломную карціну. Але мы абодва забыліся пра ўсё на свеце. Хадзілі купацца на Камсамольскае возера, загаралі, плавалі на лодцы. Гэта было нейкае насланне, мы прастойвалі ў двары інтэрната да 2-3 гадзін ночы. Немагчыма было расстацца. Трамваі ўжо не хадзілі, вуліцы былі цёмныя і пустыя. Дадому я вяртаўся глыбокай ноччу. Ціхенька адкрываў дзверы, клаўся ў ложак. Раніцай сяк-так працаваў над дыпломам і не мог дачакацца вечара, каб зноў бегчы на Гандлёвую вуліцу, міма Кафедральнага сабора, у вялікі манастырскі будынак на рагу, дзе знаходзіўся яе інтэрнат... Нарэшце настаў час абароны дыпломных работ...» Усё скончылася добра. Дыплом на спартыўную тэму Арлен абараніў і атрымаў рэкамендацыю для паступлення ў тэатральна-мастацкі інстытут, дзе ўпершыню набіралі мастакоў-графікаў.

З выпускной работы інстытута пачаўся ўзлёт яго кар'еры. Арлен Міхайлавіч адразу добра зарэкамендаваў сябе серыяй каляровых літаграфічных ілюстрацый да рамана ісландскага пісьменніка Лакснеса «Атамная станцыя» (1959). Дыпломная работа прынесла першы поспех і станоўчыя водгукі крытыкаў, а выкананы ў 1960 годзе кніжны варыянт афармлення (аўтар кнігі — Халдар Кільян

Лакснес — лаўрэат Нобелеўскай прэміі па літаратуры 1955 года) быў прызнаны найлепшым самім аўтарам.

«Мастак павінен працаваць толькі над тым, што добра ведае, любіць і адчувае. Мінск — горад, які я ведаю з дзяцінства», — адзначаў майстар. Тэмай роднага Мінска, гонарам за яго шматвяковую гісторыю і жыхароў напоўнены кожны аркуш серыі «Горад і людзі» (1963—1964) — адна з самых маштабных па задуме прац у творчасці Арлена Кашкурэвіча. Да яе адносяцца тры вялікія аркушы. Лінарыт «Пуцеправод» (1963) — манументальны вобраз Мінска горада-сталіцы. Афорт «Скрыжаванне» (1963), дзе горад прыбліжаны да гледача настолькі, што можна адчуць на сабе паветра вуліцы, уявіць сябе сярод прахожых, а маленькі хлопчык з мамай прывітае вас з 1960-х. Малюнак гравюры сухой іглой «Аўтобус» (1963) — гэта незвычайна трапяткі аповед пра будучую маладую маму. Яна едзе ў ранішнім аўтобусе, дзе ўсе занятыя сваімі справамі і клопатамі, і толькі яна і маленькі хлопчык асветленыя сонейкам, і іх далікатныя вобразы добра бачныя гледачу. Любаванне прыгажосцю і тонкі гумар — гэта абавязковыя спадарожнікі творчасці мастака. Праца напісаная ў год нараджэння яго другога сына. Магчыма, гэты графічны аб'ект менавіта пра яго каханую жонку. «Мая жонка — мой анёл-захавальнік. Яна мой сябар і памочнік. Часта пазіруе мне для кампазіцый. Многія жаночыя вобразы, створаныя мною, маюць яе рысы. Дзеці таксама часта пазіруюць мне. У сям'і ў нас была гармонія. Жонка змагла стварыць атмасферу любові, радасці і выгоды. Мы, трое мужчын, як можам, дапамагаем ёй».

На працягу ўсёй творчасці мастак працягваў тэму Мінска і яго жыхароў у серыі «Гэтае мілае гарадское жыццё...» (1987—2000-я), у асобных шматлікіх працах. Афорт «Шпацыр» звяртае ўвагу карэнных мінчукоў на тое, што на месцы вышынных дамоў на Нямізе былі маленькія домікі прыватнага сектара. У аўтабіяграфіі Арлена Кашкурэвіча ёсць асабістая гісторыя пра стары Мінск: «Калі зносілі стары драўляны дом па вуліцы Чкалава, дзе жылі і памерлі дзед і бабуля і дзе прайшло маё дзяцінства, мы вельмі перажывалі. Калі дом быў ужо пусты і халодны, мы ўсёй сям'ёй ездзілі туды, каб прапаліць печ і сагрэць яго халодныя сцены. Расставацца з ім было вельмі шкада...»

У 1967 годзе ў складзе дэлегацыі Арлен Міхайлавіч наведаў Францыю. Частка французскіх замалёвак з натуры, прадстаўленыя на выставе, беражліва захоўваецца сёння ў Беларускім дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва, куды работы паступілі ад самога Кашкурэвіча. «Ла-Манш» (1967) — малюнак тушшу з лёгкай падфарбоўкай акварэллю — нясе гледачу прахалоду вод Паўночнага мора і Атлантычнага акіяна.

Васіль Быкаў пісаў пра Кашкурэвіча «Як ніхто з сучасных майстроў мастацтваў, Кашкурэвіч валодае зайздроснай здольнасцю праз малое, якую-небудзь прыватнасць, дэталь, паказаць многае, выказаць парой ашаламляльнае ўтрыманне народнага гора і народнага подзвігу». Шмат гадоў мастак ілюстраваў, а значыць жыў у душы з вобразамі герояў твораў Алеся Адамовіча, Васіля Быкава, Уладзіміра Караткевіча. Ілюстрацыі да кніг ператвараліся ў цыклы станковых графічных аркушаў, аддрукаваных з рэльефаў цынкавых афортных дошак. У экспазіцыі выставы ёсць гравюрныя форма і гравюра аднаго з самых моцных твораў у нашай графіцы — «Маці» (1970), з серыі «Партызаны» Сюжэт рэдкай моцы нават у сусветным мастацтве. Адбітак з формы серабрыстага колеру створаны спосабам тручэння кіслатой і малюнка па металу сухой іголкай. Быццам скрозь слёзы мы бачым вобразы пажылых жанчын у гады вайны.

Чалавек удумлівы і высокаадукаваны, Арлен Кашкурэвіч — мастак глыбока нацыянальны, які ў поўнай меры раскрыў вобразы беларускай літаратурнай класікі. У 1967 годзе афармленне кнігі Янкі Купалы «Курган» на рэспубліканскім конкурсе «Мастацтва кнігі» адзначана дыпломам імя Францыска Скарыны і дыпломам II ступені на ўсесаюзным конкурсе 1968 года. «Песня пра зубра» Міколы Гусоўскага ўзнагароджана дыпломам імя Францыска Скарыны (1973) і дыпломам I ступені на ўсесаюзным конкурсе 1974 года.

Арлен Кашкурэвіч вылучаўся глыбінным спасціжэннем і пераасэнсоўваннем традыцый сусветнага, у прыватнасці заходнееўрапейскага мастацтва. Яму падуладныя ўзаемаадносіны дабра і зла ў філасофскай драме «Фаўст» Гётэ (1982—1990) і высокая паэзія германа-скандынаўскага эпасу («Эда», 1993). Майстар не проста ілюстраваў тэкст, а ствараў выяўленчы пераклад сюжэта, раскрываючы яго філасофска-эстэтычны сэнс. Асобнай выразнасцю вылучаюцца кніжныя ілюстрацыі твораў Чынгіза Айтматава «Буранны паўстанак» (1986), паэзія Пушкіна, «Найвышэйшая песня Саламонава» (1995).

Кашкурэвіч не адлюстроўваў аповед літаральна, а выяўляў асноўнае максімальна выразна. Так эскіз кампазіцыі «Эрас» з серыі па матывах твораў Багдановіча (1976, 1991), выкананы ў пастэлі, праз адзіны жэст фантастычна дакладна перадае нам сутнасць апошняй часткі зборніка вершаў «Вянок»: як вядома, гэтыя раздзелы не ўвайшлі ў выданне і былі апублікаваны пасля смерці паэта. Зборнік пісаўся з паловы 1909 да паловы 1912-га, калі Багдановічу было 17-20 год, з прысвячэннем: «Вянок на магілу С. Палуяна († 8 красавіка 1910 г.)».

Асаблівае месца ў позні перыяд творчасці Арлена Кашкурэвіча займае манументальная серыя аўтарскіх аркушаў «Concerto Grosso» («Вялікі канцэрт», 2003—2006) — лебядзіная песня мастака. У аснове сюжэта серыі — метафарычны вобраз чалавека-творцы ў стане натхнення, катарсісу.

У бліжэйшы час у рамках куратарскага праекта Наталлі Равуцкай «Музей усіх муз» каля серыі твораў адбудзецца віяланчэльны канцэрт у музеі. Графіка Арлена Міхайлавіча загучыць. Гэта прыгожа і неабходна, таму што сёння музей — з простага сховішча калекцыі — стаў месцам прафесійных зносін і навучання, дзе мастакі і куратары могуць сумесна эксперыментаваць у галіне новых мастацкіх сродкаў прэзентацыі твораў.

P.S. Выстава (не афіцыйна) стала, на жаль, мемарыяльнай і для любімай жонкі Арлена Кашкурэвіча, якая нядаўна пакінула нас.

1. Аўтапартрэт. Сепія. 1995. Партрэт жонкі. Вугаль. 1967.
2. Ню «a la Modigliani». Лінагравюра. 1967.
3. З серыі «Concerto Grosso». Вугаль. 2003—2006.


2.


3.

Чатыры як адно цэлае

ЛІПЕНЬСКІЯ ВЫСТАВЫ Ў ПАЛАЦЫ МАСТАЦТВА

Пётра Васілеўскі

Каб даведацца, наколькі тая ці іншая культурніцкая з'ява, мастацкі напрамак або творчасць канкрэтнай асобы цікавыя для грамады — я маю на ўвазе грамаду шырокую, што складаецца з людзей, якія не маюць да мастацтва непасрэднага дачынення, — дык хадзіць на вернісажы зусім не абавязкова. Святочны натоўп — гэта яшчэ не ўвасабленне грамадскай думкі. На вернісажы звычайна можна пабачыць саміх аўтараў, кола іх прыхільнікаў і заўзятараў, афіцыйных асоб, журналістаў і яшчэ тусоўку, што ходзіць на імпрэзы як на працу і якой фуршэт патрэбны больш за экспазіцыю.

Менавіта з гэтай прычыны мастакі імкнуцца ладзіць персаналіі і групавыя выставы не ў Палацы мастацтва, спецыяльна пад зменныя выставы прыстасаваным, а ў Нацыянальным мастацкім музеі. Рэч у тым, што экспазіцыя Нацыянальнага мастацкага — гэта наш нацыянальны брэнд, і яна нават у так званы «мёртвы сезон» ніколі не бывае бязлюднай. Так што, маючы мэтай сустрэчу з шэдэўрамі, якія выпадкова ў сам час, глядач хоць краем вока зачэпіць і зменную выставу. Я і сам выставы сучасных мастакоў, якія бачыў у нашым Нацыянальным мастацкім ці іншым музеі падобнага кшталту, памятаю лепей, чым тыя, што паказваліся ў галерэях без пастаяннай экспазіцыі. Людное месца заўжды больш зручнае, калі трэба нешта прамаўляць, дэманстраваць, прадаваць.
Гэты доўгі ўступ мне патрэбны для таго, каб давесці паспяховасць выставачнага праекта, які ладзіўся ў Палацы мастацтва з 7 па 19 ліпеня. Ён складаўся з чатырох частак. Гэта дзве выставы, прымеркаваныя да юбілеяў творчых арганізацый. Сёлета спаўняецца трыццаць год Бабруйскай арганізацыі Беларускага саюза мастакоў і суполцы «Пагоня». У звязцы з імі персаналія вядомага графіка Васіля Баранава, сябра «Пагоні». Мастак нарадзіўся ў 1959 годзе і меў права ладзіць юбілейную выставу летась, але вырашыў пачакаць, каб выставіцца побач з сябрамі і аднадумцамі. Апошняя з чатырох мае назву «Беларусь. Яднанне» і прысвечана 81-й гадавіне вяртання большай часткі нашых заходніх зямель з-пад польскай акупацыі ў Беларускую дзяржаву. Выставачны праект не пакінуў грамаду абыякавай. Гледачы ў Палацы былі ва ўсе дні работы згаданых выстаў, нягледзячы на «мёртвы сезон» сярэдзіны лета, калі хто на лецішчы, хто ў ад'ездзе. Дый пандэмія не спрыяе шчыльнаму кантактаванню на сходах і прэзентацыях. Людзі былі. Гэта поспех. Хоць, скажам шчыра, аншлагу не назіралася.
Можна сказаць, што чатыры выставы ўспрымаліся як адна. Суцэльнай гармоніі мо і не было, але не адчувалася і відавочнага дысанансу. Чатыры аповеды пра Беларусь, і кожны — пра нейкі важны складнік яе гісторыі і рэчаіснасці. Выставы былі цікавыя тым гледачам, якія шануюць традыцыю, асэнсаваныя метафары і маюць здольнасць бачыць за выявамі з'явы. Імпрэза да юбілею — гэта заўжды справаздача, падвядзенне пэўных вынікаў. Зыходзячы з гэтага і бабруйскія творцы, і сябры «Пагоні» пабудавалі экспазіцыю на работах ветэранаў — тых, хто ўжо адбыўся як мастак, чый творчы досвед уяўляе ў вачах калег безумоўную каштоўнасць. Экспазіцыя «Мастакі Бабруйска» — гэта Сямён Абрамаў, Таццяна Арасланава, Эдуард Белагураў, Валерый Калтыгін, Таццяна Карчажкіна, Анатоль Концуб, Ірына Кустава, Юрый Нікіфараў, Уладзімір Рубцоў, Алег Савічаў, Уладзімір Самачарноў, Алег Ткачоў, Антон Ясюкайць.
Выступаючы на адкрыцці выставы, Валерый Калтыгін засяродзіў увагу на 1990-х. Для спадара Валерыя і мастакоў ягонага пакалення гэты час — маладосць, поўная сіл, жаданняў і энтузіязму, барацьбы і шчасця стварэння, рэальнага адчування сваёй значнасці ў культурным жыцці горада. Вонкава ў Бабруйску і сёння ўсё добра. Праводзіцца міжнародны пленэр па кераміцы «Арт-Жыжаль», ладзяцца імпрэзы, працуе мастацкі музей — адзін з лепшых у краіне. Але ў раённай арганізацыі Саюза мастакоў няма прытоку маладых кадраў, а творчы патэнцыял тых, хто ёсць, не выкарыстоўваецца напоўніцу. У горадзе і раёне, за выключэннем згаданага «Арт-Жыжаля», не рэалізуецца значных мастацкіх праектаў, дзе гэтыя творчыя сілы былі б задзейнічаны. Для паўнавартаснага культурніцкага жыцця Бабруйску, як і іншым рэгіянальным цэнтрам Беларусі, трэба мець не толькі патэнцыял, але і ўмовы для яго рэалізацыі.
Па выставе «Мастакі Бабруйска» я хадзіў разам з Уладзімірам Тоўсцікам. Большасць аўтараў, чыё работы былі ў экспазіцыі, ён памятае яшчэ маладымі і добра ведае іх творчы шлях. Спадар Уладзімір выказаў думку, што даўно наспеў час сур'ёзнага вывучэння феномену мастацтва 1990-х. І трэба тое для таго, каб не згубіць гэты перыяд для нашай гісторыі, бо многае з таго, што мусіла б быць у нашых музеях, разышлося па прыватных калекцыях, патрапіла за мяжу.


1.


2.

Суполка «Пагоня» — легендарная з'ява ў гісторыі нашага мастацтва. Утварылася напярэдадні здабыцця Незалежнасці, і ўжо самім фактам свайго існавання і творчай працай спрыяла ператварэнню Беларускай ССР у Рэспубліку Беларусь. Выставы «Пагоні» звычайна мелі шырокі розгалас. Су-


3.


4.

полка застаецца дзейснай як творчая структура, таму што яе сяброў яднае заўжды актуальная для грамады ідэя незалежнай Бацькаўшчыны.
На выставе «У сузор'і Пагоні» экспанаваліся работы Пётры Багданава, Вольгі Бычко, Анатоля Волкава, Алега і Алены Карповічаў, Віктара Мікіты, Юрыя Піскуна. Гэтыя творцы належаць да маладзейшай і сярэдняй генерацыі суполкі і сёлета адзначаюць свае юбілейныя даты. Сем невялікіх персаналій пераканаўча даводзяць, што Беларусь — дынамічная, сучасная, з трывалымі духоўнымі арыенцірамі.
Сябры «Пагоні» заўжды бачылі сваёй пераважнай задачай папулярызацыю нацыянальнай гісторыі, але тут акцэнт зроблены на раскрыцці асаблівасцей аўтарскага почырку канкрэтных асоб, што прадстаўляюць грамадзе суполку. Вельмі розныя творцы. Каб не яднала іх ідэя, што стаіць вышэй за мастакоўскія амбіцыі, даўно б разбегліся па майстэрнях і прыватных справах, як гэта адбылося шмат з якімі мастацкімі суполкамі.
Васіль Баранаў — графік з выразным аўтарскім почыркам. Аднак якіх бы вышынь ні дасягнула творчая асоба ў сваёй спецыялізацыі, яе заўжды цягне кудысьці ўбок — туды, дзе нібыта тое ж самае, але інакш. Пісьменнікі бяруцца маляваць, мастакі — пісаць вершы і гэтак далей. Дык чаму б графіку не паспрабаваць сябе ў жывапісе? Новая іпастась Васіля Баранава насамрэч уражвае. Гэткі імпрэсіянізм на мяжы з беспрадметным мастацтвам. Выразная настраёвасць і досыць умоўная матэрыяльнасць. Гэта тым больш цікава, што яго графіка характарызуецца майстэрскі выбудаванай брутальнасцю.
Выстава, якую я згадваю апошняй, у Палацы мастацтва займала аванзалу і для гледача была першай. Нават у нейкай ступені настройвала на тое, што ён пабачыць далей. Як прадмова ўводзіць у кнігу. Бо ў ёй бралі ўдзел аўтары, чые творы былі і ў экспазіцыі «Пагоні», і ў бабруйскай. Мастацкая акцыя пад назвай «Беларусь. Яднанне» мусіла давесці, што маем уласны пункт гледжання на падзеі 17 верасня 1939 года і не ставім пад сумнеў станоўчае значэнне аднаўлення гістарычнай справядлівасці.
У выставе ўдзельнічалі творцы, якія падзяляюць гэты пункт погляду. Гэта жывапісцы Андрэй Дубінін, Віктар Мікіта, Глеб Отчык, Юрый Піскун, графікі Рыгор Сітніца, скульптары Сяргей Гумілеўскі, Павел Вайніцкі, Сяргей Аганаў, Марыя Тарлецкая, мастакі-прыкладнікі Вольга Рэднікіна, Ала Непачаловіч, Алена Обадава, Валерый Калтыгін.


5.

Спадар Валерый зрабіў так, што выстава мела міжнародны складнік, бо тэму аб'яднання ён прапанаваў для творчай распрацоўкі замежным мастакам, што бралі ўдзел у апошнім «Арт-Жыжалі».
Асноўная ідэя выставы — гэта тое, што ў верасні 1939 года Беларусь набыла ў тэрытарыяльным, дэмаграфічным, культурным і духоўным сэнсах тую крытычную масу, якая дазволіла нацыі выстаяць у віхуры стагоддзя і з часам стаць суверэннай дзяржавай. М

1. Валерый Калтыгін. Восеньскі эцюд. Шамот, глазуры. 2017.

2. Эдуард Белагураў. У майстэрні мастака. Алей. 1977.

3. Анатоль Волкаў. Інсталяцыя «Наваградак». Дрэва, акрыл. 2017.

4. Васіль Баранаў. Эцюды. Алей. 2020.

5. Віктар Мікіта. Уварванне звышгукавога монстра ў прастору шэрага ранку. Алей. 2019.

У мастацтве Дзмітрыя Аганава ўвасобілася шматграннасць духоўнага жыцця. Яго творчасць звернута да мыслячага і глыбока пачутлівага гледача, а аўтарскі метад дазваляе пранікаць у таемныя прасторы розуму і сэрца, апяваць узнёслыя пачуцці чалавека. Створаныя скульптарам вобразы адлюстроўваюць зоркасць аўтара ў бачанні сутнасці рэчаў, дзе пераплятаюцца між сабой жыццё, гісторыя і эпас. Каб лепш зразумець псіхалагічны стан кожнага моманту, скульптар імкнецца спазнаць яго праз адмысловую знакавую вобразную структуру.

Дзмітрыю Аганаву ў многім удалося рэалізаваць свой прафесійны патэнцыял у фігуратыўных і абстрактных працах, метале і камені. Мастак свабодна валодае імпрэсіянісцкім і экспрэсіянісцкім метадамі формаўтварэння, па-філасофску іх інтэрпрэтуе, дэманструючы творчую перапрацоўку вопыту рэалістычнай пластыкі і канцэптуальнага мыслення. Тэхнічны арсенал Аганава выяўляе лепшыя рысы беларускай школы скульптуры. Аднак не гэта з'яўляецца галоўнай рысай яго прац: кампазіцыі надзелены асаблівым настроем інтэлектуалізму, стрыманай эмацыйнасцю, унікальнай знакавай выразнасцю. У работах Аганава няма гераічнай пафаснасці, аўтар пераканаўча стварае напружаны псіхалагічны настрой, заклікаючы да сутворчасці. Скульптар часта звяртаецца да ўжо вядомых сюжэтаў; розныя персанажы часта з'яўляюцца выразнікамі адной тэматычнай лініі, увасабляюць вечныя паняцці і каштоўнасці, такія як дабро і любоў.

Яго творы можна класіфікаваць як своеасаблівыя канцэптуальныя знакі-ідэяграмы. Скульптар выпрацаваў уласныя прыёмы і дэкаратыўна-графічную манеру працы, для якой характэрная бездакорная пластычная культура і гранічная глыбіня ідэйнай і фармальнай мастацкай мовы. Ён уводзіць новыя рытмы, незвычайныя рашэнні, выяўляючы натуральную прыгажосць бронзы, паціравання і багатыя ўласцівасці паверхні каменя.

Большасць работ манументальныя па характары, што дасягаецца не памерам, а веліччу ідэі, абагульненасцю формы, маштабнасцю творчай задачы. Адкідваючы дэталі, аўтар акцэнтуе ўвагу на галоўным. У яго часта графічных па характары працах сілуэт атрымлівае вырашальнае значэнне. Героі і прадметы пластыкі з бронзы знаходзяцца ў пошуку раўнавагі. Гульня балансаў графічнага — «жывой» лепкі — і сэнсавага прыцягвае глядацкую ўвагу.

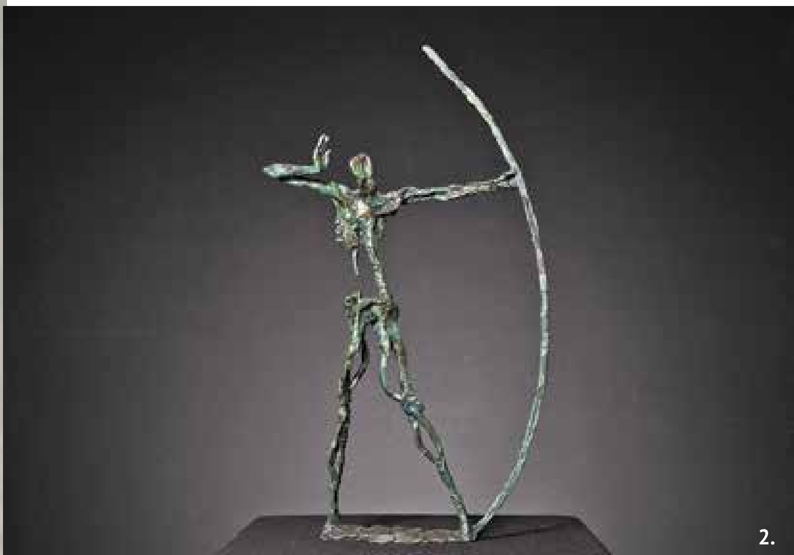
Работы Аганава адразу пазнаюцца дзякуючы сюррэалістычнай вобразнасці, фактурнасці, эксцэнтрычнай, што часта здаецца ірацыянальнай, арганізацыі прасторы. Яны прызначаныя для стараннага і павольнага разгляду. Склада-

Міхал Баразна

Пластыка Дзмітрыя **Аганава**



1.


2.


3.

ныя па тэме, крохкія па пластыцы, творы раскрываюць сваю канцэпцыю не імгненна, а запаволена, патрабуюць уважлівага погляду.

Дынаміку формы, пластычную напружанасць ліній Аганаў ператварае ў глыбока драматычныя вобразы. Манументальны вобраз юнага блазна («На троне»). Спалучэнне несумяшчальных сэнсаў выглядае гарманічна, нягледзячы на трансцэндэнтную недаказанасць. Скульптар перадае ледзь прыкметны рух блазна як пластычнае дыханне. Анатомія героя, які ўступае ва ўнутраны канфлікт, перададзена не механічна — прачула. Кампазіцыя з відавочным алегарычным сюжэтам стала этапным творчым роздумам для аўтара.

Псіхалагізм у евангельскім сюжэце «Чаму Я?» дасягаецца мінімальнымі сродкамі і гранічнай дакладнасцю пабудовы кампазіцыі. Полісемантызм кампазіцыі ўскладняецца архітэктонікай гарызанталі. Як і ў іншых працах, тут узнікае адчуванне, што ўнутраны напал волі і энергія сюжэта раскрываецца толькі часткова, не да канца. Глядач запрашаецца да ўдзелу ў прачытанні ідэйнай задумы. Аўтар імкнуўся толькі пазначыць глыбіню чалавечых разважанняў, смутак, які кожны нясе ў сваім сэрцы. Дыялог уяўляецца самым значным вынікам творчай дзеі.

Адна з лепшых яго прац — «Разважанне пра Ікара». Твор вылучаюць напружаныя суадносіны пластычных мас, пошук і адмова ад выратавальнага для героя балансу. У профільнай пабудове пластычнай кампазіцыі выказана велізарнае сумненне ў перавазе фізічнай сілы над духоўнай. Пры ўсім жаданні, у кампазіцыі крыло апорным элементам не робіцца, і зямная цвердзь застаецца галоўнай апорай развіцця для Чалавека.

Сілуэтная па прынцыпах пабудовы кампазіцыя «Страла Апалона» (2015) выявіла знакавую пластычную форму і ансамбль скампанаваных разам мудрагелістых элементаў. Дзмітрыю Аганаву ўдаецца данесці гіпербалізаваны эстэтызм сюжэта праз уласцівую аўтару выразнасць руху, паварот і жэст. Дзякуючы майстэрству скульптара праца жыве сваім складаным унутраным жыццём, прычым стралы ў героя ўжо няма, яна выпушчаная, а глядацкая ўвага акцэнтаваная на самім вобразе Апалона.

У працы з каменем Дзмітрый Аганаў абапіраецца на іншага кшталту пластычную ментальнасць, чым у працы з металам. Гэтую лінію творчасці можна разглядаць як прыклад выкарыстання сучасных сродкаў выказвання па адносінах да матэрыялу складанага метаду апрацоўкі. У гэтых творах кантраст тэкстур, сілуэт падобны да архітэктурных форм. Па-майстэрску выкарыстоўваецца пластычная далікатнасць паліроўкі каменя. Да лепшых работ можна аднесці «Аўтапартрэт», «Біскуп», «Дзень і ноч», «Сярэднявечны партрэт».

Мастацтва беларускага скульптара Дзмітрыя Аганава не перарывае сувязі з устойлівымі трансцэндэнтнымі сэнсамі, прыцягвае гледача, схільнага да разважанняў і эстэтычных перажыванняў. Творчасці скульптара ўласцівыя глыбокая вобразнасць, увага да традыцыі, інтэрпрэтацыя і імправізацыя. Хочацца верыць, што будучыня дасць нам магчымасць убачыць новыя дасягненні безумоўна таленавітага мастака. М


4.

1. «Чаму Я?» Бронза, граніт. 2019.
2. Страла Апалона. Бронза, граніт. 2015.
3. На троне. Бронза, граніт. 2018.
4. Аўтапартрэт. Граніт. 2018.

Людміла Колас.
Усе фарбы сапрана

Таццяна Мушынская

Мая суразмоўца — асоба, добра вядомая не толькі ў музычным асяроддзі. Людміла Колас, уладальніца неверагодна прыгожага, палётна-серабрыстага сапрана, лаўрэатка Усесаюзнага конкурсу вакалістаў імя Глінкі (1977) і міжнароднага конкурсу «Новыя оперныя галасы» (1986, Італія), больш за два дзесяцігоддзі з'яўлялася адной з вядучых салістак Нацыянальнага тэатра оперы і балета. Сярод яе партый былі Антаніна, Марфа, Снягурка, Разіна, Нарына, Алімпія, Сюзана. Ужо некалькі дзесяцігоддзяў спадарыня Людміла выкладае ў Беларускай акадэміі музыкі. Доўгі час з'яўлялася загадчыцай кафедры оперных спеваў. Сярод яе выхаванак — мноства яркіх і самабытных асоб. Сёлета ў маі прафесар Колас адзначыла юбілей. Сур'ёзная дата сталася нагодай згадаць стажыроўку ў Ла Скала, гады працы на мінскай сцэне, вучаніц, паразважаць пра асаблівасці вакальных школ розных краін.

1.

Людміла Якаўлеўна, з 1976-га па 1997-ы вы выконвалі вядучыя партыі на сцэне нашай оперы. Якія з гераінь аказаліся музычна і псіхалагічна асабліва блізкія?

— Складана адказаць адназначна. Усе жанры прывабныя. У адных партыях была неверагодна багатая музычная палітра, іншыя прываблівалі драматызмам, разнастайнасцю пачуццяў. Напэўна, Віялета з «Травіяты» — адзін з самых эмацыйных вобразаў, а сам спектакль — складаная псіхалагічная драма. Віялету ж спявала на дзяржэкзамене ў Кіеўскай кансерваторыі. Вельмі дэталёва і дбайна рыхтавала партыю падчас стажыроўкі ў Італіі. Вобраз Джыльды ў «Рыгалета» быў таксама вельмі блізкі. Калі ў «Травіяце» гераіня эмацыйная, страсная, дык у псіхалагічным стане Джыльды дамінуе чаканне шчасця. Яна сама нагадвае кветку, бутон, які яшчэ не раскрыўся. І ў адным, і ў другім спектаклі трагедыя нараджаецца ад канфлікту асяроддзя і закаханага чалавека.

Вельмі любіла я і Марфу з «Царскай нявесты». Партытура Рымскага-Корсакава гучала неверагодна пад кіраўніцтвам дырыжора Генадзя Праваторава. Спявала я гэтую партыю і з расійскім дырыжорам Яўгенам Колабавым — у Мінску і ў Маскве. Сцэна з 4-й дзеі і арыя Марфы, якая звар'яцела ад усяго перажытага, звычайна перагорвае душу і выканаўцы, і гледача.

У мяне даўно склалася ўражанне: вы — неверагодная аптымістка, бо акцэнтуеце пазітыўныя і радасныя моманты ў штодзённасці. Здаецца, вас заўсёды прывабліваюць гераіні светлыя, радасныя, якія натуральна існуюць у камедыйных жанрах. Ці памыляюся?

— Калі разважаць пра вобразы не драматычныя, а больш блізкія мне па духу, з адценнямі буфа, зіхатлівыя — кшталту Разіны ці Алімпіі ў «Казках Гофмана», дзе я іграла ролю механічнай лялькі... Падобныя партыі патрабуюць ад вакаліста бездакорнага валодання голасам. Але ў плане драматычнай ігры такія ролі прасцейшыя. Наогул «Казкі Гофмана» — спектакль, які рэдка ідзе нават на сцэнах тэатраў Еўропы. У нас яго ставіў рэжысёр Юрый Аляксандраў. Шкада, што «Казкі» праз колькі сезонаў знялі. У залежнасці ад вобраза, заўжды знаходзішся ў пошуках тэмбравых фарбаў. Для Снягуркі, напрыклад, патрэбны крыштальна чысты, амаль «ледзяны» гук. У такіх спектаклях шмат клопатаў пра тэмбравую афарбоўку.

А як спявак працуе менавіта над тэмбравай афарбоўкай голасу?

— З ранняга дзяцінства я займалася музыкай, увогуле вучоба на фартэпіянным аддзяленні вельмі дапамагае выканаўцу. Тады не трэба тлумачыць, што ў Снягуркі голас павінен быць «ледзяны». Тэмбр — гэта адценне голасу і гуку. Віялету немагчыма спяваць так, як Снягурку. У Віялеце падключаеш эмоцыі, якія ў Снягурцы павінны зусім адсутнічаць. А, напрыклад, Алімпія — гэта робат. Тады шукаеш ва ўласным голасе адзенні, што пераканаўча ўвасобяць механістычную сутнасць гераіні. Як? Прыбіраеш жывыя адценні. З 1-га курса мы вучымся спяваць — «з фарбамі», «без фарбаў». У майстроў ёсць заданні: «праспявай гэта халодна» або «паспявай з пачуццём журбы». Адзін і той жа музычны сказ можна выканаць з вялікай колькасцю варыянтаў і нюансаў. Так, як мастак падбірае колеры, іх суадносіны, можна падбіраць і адценні голасу — адпаведна характару героя. Задача складаная, ёй трэба вучыцца. Вынік залежыць ад вібрата. Гэта як на струне скрыпкі. Больш страсны, актыўны дотык смычка — і гук адпаведны. Вакальная кухня выглядае падобна.

Я заўжды адказна ставілася да сваёй прафесіі. Таму магла з асалодай пагрузіцца як у драматычныя, так і ў больш рамантычныя вобразы. І адшукаць поўную гармонію з вобразам. У нашым так званым сінтэтычным жанры — у адрозненне ад артыста драматычнага — перад оперным спеваком паўстае надзвычай складаная задача. Увасобіць глыбіню музычнага матэрыялу ў операх класікаў — Даніцэці, Вердзі, Пучыні. Пераадолець вакальныя складанасці, часам фантастычныя, крайнія ноты, дыяпазон, мелізмы, валоданне дынамікай. Плюс ты заўсёды павінен быць унутры той канцэпцыі, таго бачання спектакля, якое ёсць у дырыжора, што за пультам, і рэжысёра. Варта ўлічваць і велічыню залы, яе акустычныя параметры. Вынік і мэта — данесці да гледача пачуцці гераіні, пераканаць яго ў неацэннасці шэдэўра, які ставіцца на сцэне.

Сваім героям, творчым асобам, часам задаю пытанне: «Няўжо ў раннім дзяцінстве вы марылі стаць менавіта дырыжорам, рэжысёрам, балетмайстрам?» Пытанне мае крыху іранічнае гучанне, бо дзіця ці падлетак можа і не ведаць пра існаванне такіх прафесій. Вы марылі спяваць менавіта ў оперы?

— Сапраўды, была дзіцячая мара — зрабіцца опернай спявачкай. Хоць, магчыма, тады так не фармулявала. Мой бацька ваеннаслужачы, блакаднік, дайшоў да Берліна. Скончыў вайну ў Чэхаславакіі. Дзякуючы яго прафесіі наша сям'я жыла ў Венгрыі. У 1954—1956 гадах бацька служыў у Аўстрыі. Наша кватэра знаходзілася літаральна праз дарогу ад Венскага опернага тэатра. Дзякуючы гэтаму з ранняга дзяцінства глядзела там спектаклі. Доўгі час жылі ў Львове, там таксама прыгожы будынак тэатра і моцная оперная трупа. Бацькі часта хадзілі на спектаклі, паколькі ўвесь час пераязджалі, а тэатры меліся не ўсюды.

Менавіта ў тыя часы нарадзілася мара — быць спявачкай і выступаць на сцэне, абавязкова ў белай сукенцы і з крыналінам. Так уяўляла сабе будучыню. Калі вучылася ў 5-6 класе, выходзіла на бераг ракі. А ў той час на слупах часта вешалі радыёпрыёмнікі ў форме грушы і ўвесь час па радыё трансліравалі песні Зыкінай. Над ракой, дзе добры рэзананс, яны гучалі моцна. Тую карцінку — бераг ракі і голас Зыкінай — памятаю і сёння. А можа, маё памкненне да сцэны — гэта лёс?

Дома — ад ранку да вечара — давала канцэрты. У Львове ў нас была прасторная кватэра, і там меліся шкляныя дзверы. Яны давалі адбітак, як у люстэрку. Апранаю сукенку, маміны туфлі на абцасах — і пяю. Напрыклад, песні з папулярных кінафільмаў.

Да заняткаў па вакале я з дзяцінства займалася музыкай. Скончыла фартэпіяннае аддзяленне Маладзечанскай музычнай вучэльні ў цудоўнага педагога Наталлі Татарынцавай. Адукацыя дала магчымасць з лёгкасцю працаваць над музычным матэрыялам оперных партый...


2.

Вашы выхаванкі, спявачкі Таццяна Траццяк і Таццяна Гаўрылава, заканчвалі нашу Акадэмію музыкі па дзвюх спецыяльнасцях: фартэпіяна і вакал. І казалі мне ў інтэрв'ю, што такая акалічнасць дапамагае глыбей разумець сутнасць вобразаў. Бо калі вы бачыце ноты арыі, то ў вас успрыманне як спявачкі і як канцэртмайстра.

— Пра Наталлю Татарынцаву казалі, што ў яе складаны характар. Але яна — педагог ад Бога, у свой час вучылася ў нашай кансерваторыі ў знакамітага Рыгора Шаршэўскага. Татарынцава давала нам шмат індывідуальных заданняў. З вышыні вопыту ўсведамляю: усё, што атрымала ад сваёй настаўніцы, — самае каштоўнае ў разуменні музыкі.

Людміла Якаўлеўна, вы ствараеце ўражанне кранальнай і пяшчотнай птушкі, але ведаю, што ў вашым творчым жыцці неаднойчы здараліся сітуацыі, калі трэба мець моцны, баявы характар і не здавацца.

— Так. У нашай кансерваторыі займалася год на падрыхтоўчым аддзяленні ў Маргарыты Людвіг (у яе ў той час вучыліся Ніна Казлова, Інэса Адзінцова). Мой педагог — высока адукаваны чалавек… Але мяне не зусім задавальняў вынік. Мне не падабаўся ўласны голас, зусім не падобны на тое, што я чула на пласцінках у знакамітых вакалістаў. Спяваць было нязручна і некамфортна. Аднак чаму так атрымліваецца, не магла зразумець. А галоўнае: што трэба змяніць, каб гук быў іншы? І я пачала думаць: а куды далей? І тады з маёй сяброўкай разгарнулі карту. Выбар быў такі: Адэса ці Кіеў. Але ў Адэсу цягнік прыходзіць у восем вечара. Дзе ў незнаёмым горадзе знайсці жыллё? А ў Кіеў прыходзіць раніцой. Так у паступіла ў Кіеўскую кансерваторыю клас да вядомай спявачкі Лізаветы Чаўдар. Яна была вельмі значнай асобай. Выконвала сапранавыя партыі, доўгі час з'яўлялася вядучай салісткай Кіеўскай оперы. Зрабілася народнай артысткай СССР, лаўрэатам Дзяржаўнай прэміі, прафесарам, загадвала кафедрай спеваў у Кіеўскай кансерваторыі. Шмат якія вакальныя сакрэты я зразумела і адкрыла для сябе ў яе класе.

У 1977-м, літаральна праз год пасля таго, як я прыйшла ў Беларускую оперу, мусіў адбыцца чарговы Усесаюзны конкурс імя Глінкі (ён ладзіўся ў розных гарадах). Увогуле на спаборніцтвах збіралася велізарная колькасць вакалістаў. Напрыклад, на глінкаўскі конкурс у Мінск прыехала 160 артыстаў. У тым ліку каля 60 сапрана, 16 тэнараў. Таму вельмі складана заваяваць званне лаўрэата.

Перад конкурсам, які ладзіўся ў Ташкенце, у Мінску рабілі праслухоўванне, каб адабраць лепшых. У выніку 11 чалавек павінна адправіцца ад Беларусі. Але мяне не ўзялі, вырашылі, пэўна, што пакуль не адпавядаю.

Мы з бацькам, дзе маглі, пазычылі грошай, каб хапіла на авіябілет да Ташкента і мне, і майму канцэртмайстру. З Кіева прыляцелі ў Ташкент. Я праспявала першы тур, другі. На трэцім, аркестравым, памятаю, сябры журы сядзяць далёка, у апошнім шэрагу глядзельнай залы, якая нагадвае амфітэатр. У журы сабраліся многія вядомыя вакалісты — Марыя Біешу, Зара Далуханава, Павел Лісіцыян. Старшыня журы – Ірына Архіпава. А ў 9-м радзе сядзела група беларускіх спевакоў, якіх адбіралі, але якія не прайшлі ў Ташкенце. Выйшла я спяваць і думаю: «Ну, зараз пакажу вам, што магу!» У 3-м туры выконвала вальс Джульеты з оперы Гуно, каваціну Людмілы з «Руслана і Людмілы» (абавязковы твор), а таксама «Канцэрт для голасу з аркестрам» Гліэра і «Тэму з варыяцыямі» Генрыха Проха. Два апошнія надзвычай віртуозныя і складаныя. На тым конкурсе 1-е месца заваявала літоўская спявачка Мількавічутэ, а я — 2-е.

Праз перамогу трапіла ў планы «Росканцэрта» і «Дзяржканцэрта». І я змагла гастраляваць па ўсім Саюзе. З салістаў нашага тэатра падобныя кантракты мела ў той час толькі Святлана Данілюк. Разам з канцэртмайстрам Ларысай Талкачовай мы шмат працавалі над рэпертуарам, зрабілі шмат запісаў. Аб'ездзілі ўвесь Саюз. Акрамя таго, з'явілася магчымасць гастраляваць і па ўсім свеце. Так, з канцэртамі выступала і ў Іспаніі, Чэхіі, Германіі, Польшчы, Фінляндыі , тагачаснай Югаславіі, даехала ажно да Індыі. Памятаю, на працягу года спявала і па 20 сольных канцэртаў.


3.

У вашай творчай біяграфіі ёсць такі радок: у 1985—1986-м стажыравалася ў міланскім Ла Скала. Далёка не ўсім спевакам такое шчасце выпадае.

— Тая стажыроўка адбылася больш за 30 гадоў таму. Гэта цяпер усё працей: купіў авіяквіток і апынуўся ў якім заўгодна горадзе — Мілане, Рыа-дэ-Жанейра. Глядзі спектаклі, слухай канцэрты. У той час пры «закрытай заслоне» выступленні на Захадзе ўспрымаліся вялікай рэдкасцю. А стажыроўка ў Італіі — гэта вяршыня прафесійнай асалоды, мара кожнага спевака. На той час я была адзінай беларускай спявачкай, якая трапіла на падобную праграму.

Уся стажыроўка займала год, нас забяспечвалі жыллём, давалі стыпендыю. Структура мела назву «Цэнтр удасканалення спевакоў пры тэатры Ла Скала». Цікава, што ў цэнтры раней стажыраваліся такія вядомыя спевакі, як Уладзімір Атлантаў, Алена Абразцова, Яўген Несцярэнка, Зураб Саткілава, Тамара Мілашкіна, Анатоль Салаўяненка, Тамара Сіняўская, Марыя Біешу. І ўсе былі народныя артысты СССР.

У той час, калі я знаходзілася ў Мілане, у Ла Скала стажыраваліся 24 вакалісты. Цэнтр прывабліваў і тым, што меў шырокую і разнастайную культурную праграму. У нас усе заняткі вяла меццa-сапрана Джульета Сімяната, спявачка з сусветным імем. У 1966-м яна скончыла кар'еру, а потым занялася вакальнай педагогікай. Але ў цэнтры спадарыня Джульета працавала не з усімі, а выбірала, напрыклад, чалавек сем. Зразумела, такая незабыўная стажыроўка шмат дала ўсім спевакам. Бо перад намі раскрыўся зусім іншы падыход да вакальных пытанняў.

У чым ён выяўляецца? Італьянская вакальная школа — гэта іншае дыханне, іншае стаўленне да твора і свайго голасу?

— Вакалісты з Беларусі, Расіі, Украіны заўжды славіліся багатымі, тэмбральна шыкоўнамі галасамі. І сілай гучання. А Захад заўсёды вылучаўся не так сілай, як індывідуальнымі вакальнымі фарбамі, «выштукаванасцю». У пэўны момант мы зразумелі, што занадта моцныя галасы на конкурсах не каціруюцца. Якасцямі, якія дала матухна-прыродай, мы адразу ціснулі на журы, але не заўжды валодалі, умоўна кажучы, спеўнай каліграфіяй. Вучоба ў Італіі — справа карысная і тым, што мы вымушаныя спазнаваць іншую манеру спеваў. Іначай у той жа Еўропе не будзем запатрабаваныя.

Існуюць розныя нацыянальныя школы, розная пабудова галасавога апарату, адметныя метадыкі арганізацыі спеўнага голасу, але існуе і шэраг высноў і тэзісаў, характэрных менавіта для італьянскай вакальнай школы, дзякуючы якім тамтэйшая школа спеваў так высока цэніцца ва ўсім свеце. Аднак яны могуць быць выкарыстаныя і ў нашых нацыянальных вакальных школах.

Калі вы завяршылі сваю артыстычную кар'еру і пачалі выкладаць у Акадэміі музыкі, ці не атрымаўся для вас чыста псіхалагічна складаным гэты пераход? У тэатры — галоўныя партыі, танізуе сам выхад на сцэну, вы ў прыгожых сцэнічных строях, букеты, апладысменты… А ў рэпетыцыйным класе шмат тэхнічнай, руціннай працы са студэнтамі.

— Я выканала шмат вядучых партый, але рэпертуар пачаў мяняцца. Напрыклад, «Севільскі цырульнік», адзін з маіх любімых спектакляў, перастáвілі з разлікам, што Разіну пяе меццa, таму тэрыторыя творчасці пацыху змяншалася. І кропку ў сваёй артыстычнай кар'еры я паставіла сама.

Пераход на педагагічную працу не ўспрымаўся нечым непрадказальным. Усё свядомае творчае жыццё я сябе да таго рыхтавала. Яшчэ ў Італіі пашанцавала сабраць дастаткова матэрыялу,

звязанага з фарміраваннем і развіццём голасу маладых спевакоў. Зноў-такі, збірала іх мэтанакіравана. Кіраўнік нашай групы ў Ла Скала падараваў мне комплекс практыкаванняў (іх больш за 100!) для выбудоўвання і развіцця галасавога апарату, многія з анатацыямі, рэкамендацыямі: як лепей выконваць тыя ці іншыя практыкаванні. Дарэчы, тэхнічна вельмі складаная.
Калі студэнт таленавіты, ён хутчэй засвойвае тонкасці, нюансы, яму не трэба доўга вучыцца. Калі здольнасцей менш, ён прыходзіць да выніку пазней. Але гэта таксама цікава. Бо многія педагогі па вакале вучаць у адпаведнасці з правілам: «Спявай, як я!» Настаўнік паказвае, вучні капіруюць, ім лягчэй. Ды так можна згубіць самае галоўнае — зерне індывідуальнасці. Тое, што табе Бог падараваў. Вось гэтыя індывідуальныя рысы трэба развіваць, а не спяваць галасам, падобным на мой. І ўласны слухацкі вопыт, і той, што быў набыты падчас стажыроўкі ў Італіі, я адлюстравала ў навучальным дапаможніку «Методыка выкладання вакалу», у якім больш за 200 старонак.

Сярод вашых вучаніц шмат вядомых беларускіх оперных спявачак, з выдатнай вакальнай тэхнікай — Таццяна Траццяк, Таццяна Гаўрылава, Анастасія Масквіна, Алена Таболіч. Яны запатрабаваныя, выконваюць вядучыя партыі.



4.

— Пачаўшы займацца са студэнтамі, я неаднойчы згадвала парады маёй настаўніцы, Лізаветы Чаўдар. На сцэне вынік залежыць ад мяне самой як артысткі, майго стану, падрыхтаванасці, а ў вакальнай педагогіцы задача зусім іншая. Ёсць такі жарт. Калі педагог працуе ў класе са студэнтам, дык выкладчык робіць са сваім выхаванцам усё, што захоча. А калі студэнт на сцэне, цяпер ужо ён робіць з педагогам усё, што захоча.
«Я не веру ў выратавальную сілу таленту без настойлівай працы», — казаў Шаляпін. І я цалкам з гэтым згодная. Што такое вакальнае мастацтва? Гэта мова пачуццяў, якія выяўляюцца дзякуючы спевам і іх прыгожаму гучанню. Сярод маіх вучняў — каля 90 вакалістаў. З іх палова — замежнікі, палова — нашы. Чатыры стыпендыяты Фонду прэзідэнта, шэсць уладальнікаў Гран-пры гэтага ж фонду, 12 дыпламантаў, 30 лаўрэатаў беларускіх і каля 20 замежных конкурсаў.

Кім са сваіх выхаванак вы больш за ўсіх ганарыцеся?

— Думаю, усе яны вызначаюцца выканаўчай культурай, прафесійнай падрыхтоўкай. Мне не сорамна за ніводнага студэнта. Самай значнай артысткай, якая выйшла з майго класа, успрымаю Анастасію Масквіну, народную артыстку Беларусі, лаўрэатку Дзяржаўнай прэміі. Яна вельмі запатрабаваная. Спявае на многіх сцэнах: у Японіі, Германіі, на лепшых расійскіх пляцоўках. Важна і тое, што яна застаецца ў выдатнай вакальнай форме.
У мяне пераважаюць сапрана, але працую і з тэнарамі. Напрыклад, у маім класе вучыўся Эдуард Мартынюк,саліст мінскай оперы, а цяпер адэскай. Мой клас скончылі дзевяць тэнараўзамежнікаў. Адзін з іх, родам з Манголіі на конкурсе ў Францыі атрымаў 1-ю прэмію. Цяпер працуе ў оперным тэатры на радзіме. Закончылі навучанне ў мяне і чатыры мецца-сапрана. Адна



5.

з іх удасканальваецца ў Мілане. Большая частка магістрантаў, якія заканчвалі ў нас Акадэмію музыкі, выкладаюць у Кітаі пастаноўку голасу.

Дарэчы, у вашым класе вучацца і вакалісткі, што прыехалі з Кітая. Ці ёсць нейкія асаблівасці ў працы з імі? Яны ведаюць рускую мову ці вы кітайскую? Якім чынам узнікаюць стасункі і ўзаемаразуменне, без якога немагчыма растлумачыць, як трэба спяваць?

— Вядома, часта яны не ведаюць ні англійскай, ні рускай. Здараецца, патрэбны перакладчык. Але мы прыйшлі да такой стадыі, калі нашы выкладчыкі ведаюць асобныя словы, патрэбныя для тлумачэння па вакалу. Шмат чаго паказваем галасам. Праблемы звычайна ўзнікаюць на па-



6.

чатковым этапе, калі студэнт прызвычайваецца да выкладчыка. Потым усё становіцца лягчэй і прасцей. Пераважае мова жэстаў. У педагогаў ёсць невялікі слоўнік кітайскіх выразаў. Крыху англійскай лексікі — і такім чынам вырашаюцца нашы складаныя праблемы. І даволі ўдала. Сярод маіх кітайскіх студэнтаў ёсць працалюбівыя, а ёсць тыя, для каго еўрапейская музыка складаная. Сваім студэнтам я часам кажу: «Калі мы можам прамаўляць на французскай, нямецкай, італьянскай, чаму вы не можаце на рускай?»

Сярод вашых апошніх па часе выпускніц — Марта Данусевіч і Анастасія Малашкевіч, абедзве салісткі нашай оперы, яркія артысткі.

— Гэта зорачкі, якія пачынаюць ззяць. Думаю, яны будуць годна прадстаўляць айчыннае мастацтва на прэстыжных еўрапейскіх сцэнах. Тым, хто вучыўся ў маім класе, уласцівыя сяброўскія пачуцці, жаданне падтрымаць і дапамагчы адна адной. Гэта важна, бо ў тэатры — на сцэне, у закуліссі — заўжды існуе пэўная рэўнасць, а часам і зайздрасць.
Хачу згадаць яшчэ некаторых сваіх выхаванак. Гэта і Людміла Лазарчык — некалі яна з'яўлялася салісткай Нацыянальнага аркестра народных інструментаў, цяпер жыве і выкладае ў Маскве, у Цэнтры спеваў Галіны Вішнеўскай. Людміла Карпук працуе ў Кітаі. Ганна Бяляева — салістка ў Беларускім музычным тэатры. Наталля Шыбко выканала шэраг вядучых партый у спектаклях Маладзечанскага музычнага тэатра.
Са свайго педагагічнага вопыту магу сказаць, што для будучага вакаліста самы складаны этап навучання пачатковы. Ён патрабуе вялікай працаздольнасці - не толькі ад студэнта, але і ад настаўніка. Тут важныя і ўзаемаадносіны, і разуменне. Аднак самае важнае — усё-такі цярпенне. Здаралася, што часам яно заканчвалася — і ў мяне, і ў іх. Ды нам заўжды дапамагала захопленасць прафесіяй. А можа, нават апантанасць. М

1. Людміла Колас у сваёй тэатральнай грымёрцы.
2. У партыі Джыльды. «Рыгалета».
3. У партыі Алімпіі. «Казкі Гофмана».
4. Таццяна Гаўрылава.
5. Анастасія Масквіна.
6. Таццяна Траццяк.

Фота з архіва Нацыянальнага тэатра оперы і балета і архіва Людмілы Колас.

Astroǔna.
Каб песні не знікалі

Марына Весялуха

Лёс склаўся так, што менавіта сёлетняй незвычайнай вясной малады калектыў Astroǔna запісаў і прадставіў публіцы свой дэбютны альбом беларускіх каляндарна-абрадавых песень «Вясна-красна, цёпла лецечка». З назвы кружэлкі зразумела, што яе склалі кампазіцыі, якія суправаджаюць асноўныя абрадавыя дзеі веснавога цыкла. На жаль, у гурта не атрымалася зладзіць паўнавартасную прэзентацыю дыска ў клубным фармаце, але музыканты запісалі шэраг відэа з «канцэрта без гледачоў». Думаецца, у выканаўцаў усё яшчэ наперадзе, тым больш восеньская і зімовая праграмы ўжо ў працэсе падрыхтоўкі. Мы ж сёння гутарым са спявачкай гурта Astroǔna Кацярынай Аракчэевай пра абыходжанне з аўтэнтычным фальклорным матэрыялам, любоў да песні і важнасць творчай пераемнасці пакаленняў.

На беларускай фолк-сцэне ўжо існуе досыць вялікая колькасць гуртоў, якія так ці інакш працуюць з традыцыйнай беларускай песняй. Напрыклад, Vuraj, Guda, «Варган», «Ветах», «Троіца», і гэты спіс можна доўжыць. Ці ёсць сярод іх месца яшчэ аднаму калектыву — Astrouna?

— Не думаю, што тут варта разважаць менавіта ў такіх катэгорыях. Мы проста вельмі любім традыцыйную беларускую музыку, песню. Не можам не спяваць, не развучваць новы матэрыял. Калі збіраемся ўсе разам, спяваем, граем, атрымліваюцца надзвычай цікавыя рэчы, якімі вельмі хочацца падзяліцца з астатнімі. Мы прытрымліваемся меркавання: чым больш беларускай музыкі будзе існаваць у нашай культурнай прасторы — тым лепш.

Як так атрымалася, што дызайнер, педагог, этнамузыколаг і мультыінструменталіст аб'ядналіся ў гурт?

— Прыкладна з 2014 года я пачала хадзіць на спеўныя гурткі для пачаткоўцаў, якія ладзяцца ў Студэнцкім этнаграфічным таварыстве. Там мы пазнаёміліся з Ганнай Сілівончык, ужо досыць вопытнай спявачкай. Ужо праз некалькі сумесных заняткаў я зразумела, што вельмі хачу спяваць з ёй разам. Акрамя ўласна голасу і манеры выканання, мне вельмі падабаецца і тое, як Ганна



2.


1.

ставіцца да традыцыйнай культуры, як умее зацікавіць вучняў. Але сам гурт пачаўся з праекта «Святы вечар». Тады на аснове выцінанак майстрыцы Наталлі Сухой мы вырашылі стварыць кліп да гэтай каляднай песні. Крыху пазней да нас далучыліся спявачка, выпускніца кафедры этналогіі і фальклору Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў Паліна Курановіч, а таксама музыка-інструменталіст, гісторык Яраш Малішэўскі. Можна сцвярджаць, што нас усіх аб'яднала агульнае захапленне — спевы.

Існуе меркаванне: народныя песні можа спяваць абсалютна кожны, незалежна ад наяўнасці прафесійнага голасу, таленту. Галоўнае — ахвота.

— Гэта сапраўды так. Бо раней падчас абраду спявалі ўсе. Мне здаецца, што кожны чалавек умее спяваць. Тут хутчэй пытанне ў жаданні развіваць свае здольнасці, укладаць у гэта сілы і час. Больш за тое, спевы валодаюць вельмі моцным тэрапеўтычным эфектам. Раней жа не было псіхолагаў. Але існавалі спевы, калі кожны мог знайсці псіхалагічную разрадку для сябе. Па ўласным вопыце ведаю: песні могуць узняць настрой. А выкананне сугучных настрою твораў дапамагае знайсці раўнавагу, супакойвае. Яшчэ большага эфекту можна дасягнуць, калі спяваць з сябрамі, з людзьмі блізкімі.

Чаму свой дэбютны альбом вырашылі скласці менавіта з вясновых песень? Бо атрымліваецца, што час «дзеяння» і іх лагічнага выканання абмежаваны толькі гэтай парой года.

— У традыцыйным календары год пачынаўся з вясны. Мне падаецца, з ліку каляндарна-абрадавых песень менавіта вясновыя — самыя яскравыя, эмацыйныя, светлыя. Веснавы перыяд вельмі насычаны святамі і абрадамі. Ён пачынаецца Гуканнем вясны і заканчваецца Русаллем. Калі пачалі складаць альбом, то аказалася, што нават у межах адной пары года ў нас шмат любімых песень, давялося скарачаць іх колькасць. Але, хоць мы адмыслова не выбіралі, на дыск трапілі кампазіцыі з розных этнаграфічных рэгіёнаў краіны, і яны ўсе розныя — як па гучанні, так і па настроі, тэкстах.

А як жа быць з правілам традыцыйнай культуры: абрадавыя песні выконваць адно ў пэўны перыяд года? Атрымліваецца, што, спяваючы іх без адпаведнага рытуальнага суправаджэння, цягам усіх веснавых месяцаў, вы парушаеце закладзены продкамі баланс?

— На жаль, некаторыя абрады ўжо сталі гісторыяй, некаторыя з іх існуюць у вельмі сціслай форме або ў выглядзе аднаўлення. Таму для мяне архаічныя спевы — нешта са стыхіі легендаў. Гэта самі па сабе вельмі прыгожыя тэксты, музыка. Хочацца, каб яны жылі далей, а не зніклі разам з абрадамі. Але ў цэлым мы стараемся не парушаць законы выканання песень: вясновым, купальскім, жніўным, калядным — свой час.

Што для вас становіцца крыніцай новага музычнага матэрыялу? Запісы з экспедыцый, зборнікі, якія ўжо існуюць?

— Дзякуючы даследчыкам традыцыйнай культуры, нашым папярэднікам, захаваліся багатыя архівы, многія матэрыялы апублікаваныя. І гэта сапраўды багатая крыніца прыкладаў спеўнага выканання. Запісы даюць магчымасць паслухаць, як спявалі, напрыклад, у 1970-я. Але мы натхняемся і ўласнымі вандроўкамі. Калі ўдаецца пачуць песню ад носьбіта — адчуваецца яе глыбіня, шырыня, моц. Некалькі кампазіцый з нашага альбома запісаныя менавіта падчас вандровак. Гэта песня «Стрылка» з экспедыцыі «Бяроза-2018». Карагодная песня «Лялея-вада» з вёскі Горы Краснапольскага раёна запісана ад народнай спявачкі Веры Картузовай. Яшчэ і ў наш час песні жывуць у вясковым асяродку і іх можна пачуць, запісаць, захаваць. Для нас важна таксама і спяваць разам з носьбітамі: у гэтыя моманты адчуванні пераемнасці пакаленняў, сувязі з продкамі проста неверагодныя.

Адаптуеце матэрыял пад сябе ці стараецеся выканаць у адпаведнасці з нормай, зададзенай носьбітам?

— Немагчыма паўтарыць песню, заспяваць так, як яе выконвае носьбіт. Гаворка ідзе пра людзей рознага ўзросту, звычак, развіцця голасу. Мы імкнёмся захоўваць гаворку, асаблівасці маўлення, інтанацыі, традыцыйную манеру выканання. Многае залежыць і ад саміх песень. Некаторыя ў нас адразу ж добра атрымліваюцца, нейкія, як яблычкі, выспяваюць толькі праз некаторы час. Адны добра гучаць з музычным акампанементам, а іншыя патрабуюць акапэльнага выканання.

Варта прызнаць, што ваш альбом — матэрыял не з лёгкіх. Гэта не тая музыка, якую ўключыш як фон да звыклых хатніх спраў. Яна патрабуе актыўнага слухання. Якое месца гэтых песень у жыцці слухачоў вы самі акрэсліваеце?

— Складана разважаць пра ўсіх слухачоў, але мне падаецца, што нашы песні патрабуюць адпаведнага настрою, жадання слухаць. Магчыма, гэта меланхолія, сентыментальныя пачуцці, сум па радзіме... Сапраўды, на радыё такую музыку звычайна не пачуеш. Нам самім яны бачацца ў звязцы з відэашэрагам, паўнавартасным кліпам. Некалькі такіх відэа аўтарства Міхася Аракчэева мы ўжо прадставілі публіцы.

Што далей? Плануеце рухацца па каляндарным коле і звярнуць увагу на восеньскія, а пасля — зімовыя песні?

— Так, па логіцы ўвосень варта было б прадставіць запісы нашых восеньскіх, вясельных, сіроцкіх песень, тым больш летась ужо прэзентавалі на Дзяды такую канцэртную праграму. Спадзяюся, атрымаецца. Ⓜ

1. Гурт Astroïпа (Кацярына Аракчэева, Паліна Курановіч, Ганна Сілівончык і Яраш Малішэўскі) выступаюць на курсах «Мова нанова».
2. Вокладка першага дыска.
3. Калектыў у Строчыцах.
Фота Міхася Аракчэева.


3.



1.

Лідзія Кармальская. Салаўіных спраў майстар

Вольга Брылон

Гэтую незвычайную жанчыну заўсёды ўзгадваюць толькі дабром. Спытайце кожнага ветэрана Белдзяржфілармоніі, хто быў сапраўдным музай Уладзіміра Мулявіна і дапамог яму ўзляцець на вяршыню славы і поспеху? Без каго ён наўрад ці здолеў бы стаць тым, кім стаў? Вам адкажуць дружным хорам: Лідзія Кармальская вылепіла свайго Лёцю, як Пігмаліён — Галатэю.

Кармальская была для Мулявіна і жонкай, і палюбоўніцай, і маці, і дарадчыкам, і сябрам. Каб не было яе мудрай апекі і практычнасці, умення наладжваць побыт, ствараючы яму ўсе ўмовы для творчай працы, каб не было яе розуму, такту, сувязей, пяшчотных і клапатлівых рук, адданага і шчырага кахання да яго — і Мулявіна не было б! Яна прынесла сябе на алтар, была з ім і ў горы, і ў радасці, верыла ў яго, узгадвала яго талент, як садоўнік, што ўрабляе райскі сад. Ён стаў для яе цэнтрам сусвету, а яна для яго — каменнай сцяной, за якой яму жылося спакойна і шчасліва. Менавіта дзякуючы Кармальскай Мулявін аказаўся ў Мінску. Яна нарадзіла яму двух дзяцей. Для Лідзіі Кармальскай гэтага было б цалкам дастаткова, каб увайсці ў гісторыю і стаць часткай легенды, імя якой — Уладзімір Мулявін. Але і на сцэне яна была непаўторная — у жанры, у якім па-сапраўднаму панавала. Называўся гэты жанр «мастацкі свіст».

...Яна прыйшла ў эстраду Белдзяржфілармоніі па конкурсе. З яе данымі, з яе майстэрствам гэта выглядае заканамерным. Час Мулявіна тады яшчэ не прыйшоў. Нягледзячы на магутную і відавочную прыроду таленту, Уладзімір Мулявін у тыя гады задавольваўся толькі сціплымі абавязкамі гітарыста інструментальнага акампануючага ансамбля. Так было, калі яны працавалі ў Томскай філармоніі, дзе ўпершыню сустрэліся і пакахалі адно аднаго, так было ў Калінінградзе, куды ён паехаў следам за ёй і ўладкаваўся працаваць выхавальнікам у Ансамбль Чырваназорнага Балтыйскага флоту... Так было ў Кемераве, Чыце, Мінску — аж да яго вяртання з арміі ў кастрычніку 1967 года. Ён раўнаваў яе да працы, да поспеху ў публікі і пастаяннай запатрабаванасці. Яго ўспрымалі як мужа Кармальскай. І толькі на пачатку 1970-х яны памяняліся ролямі.

Лідзія Кармальская была сібірачкай, вырасла ў Барнауле ў вялікай і дружнай сям'і. У раннім дзяцінстве перанесла поліяміеліт, з-за чаго ўсё жыццё накульгвала на правую нагу і злёгку яе цягнула. Але гэтую загану з лішкам кампенсавалі неверагодная жыццёвая энергія і ашаламляльная знешнасць, якая была прадметам асаблівага захаплення ўсіх, хто бачыў яе хоць бы раз. Яна была сапраўднай прыгажуняй, здольнай зачараваць кожнага мужчыну. Але ёй быў патрэбны толькі ён, яе каханы Вовачка, якога яна пяшчотна і ласкава называла Лёцем. І ён свяціўся ад шчасця, калі чуў гэта запаветнае, ёю прыдуманае імя. Больш ніхто і ніколі так яго не называў.

Мастацкі свіст быў папулярны на эстрадзе ў 1950—1960-я. У гэтым жанры меўся бясспрэчны карыфей — артыст Мосэстрады Яфім Нэйд. Яго запісы пастаянна гучалі на Усесаюзным радыё. Пад акампанемент розных інструментальных ансамбляў Нэйд высвістваў вядомыя эстрадныя мелодыі. Калі ў канцы 1950-х на эстрадзе пачала выступаць Лідзія Кармальская, многія параўноўвалі яе з Нэйдам, хоць па папулярнасці пачынаючая артыстка наўрад ці магла супернічаць са сваім старэйшым калегам-масквічом. У той час Лідзія Кармальская яшчэ жыла ў Сібіры і працавала на сцэнах правінцыйных філармоній. Да вядомасці Нэйда ёй было вельмі далёка! Але з цягам часу менавіта яе сталі называць ледзь не адзінай пераемніцай Нэйда на савецкай эстраднай сцэне. Так і ўвайшлі яны ў гісторыю — прадстаўнікі розных пакаленняў, у якіх у СССР не было канкурэнтаў у жанры мастацкага свісту і якія на высокім узроўні прафесійнага майстэрства валодалі сваім незвычайным рамяством.


2.

Пачынала Кармальская ў мастацкай самадзейнасці, дзе яе заўважыў вядомы кампазітар Яўген Брусілоўскі. Ён быў уражаны бязмежным дыяпазонам свісту, тэхнікай і чысцінёй інтанацыі Лідзіі Кармальскай. Брусілоўскі падкарэктаваў яе рэпертуар і блаславіў на далейшы рух у прафесіі. У 1957 годзе Кармальская зрабілася артысткай арыгінальнага жанру Барнаульскай філармоніі. Але там яна доўга не затрымалася. У лютым 1959-га паехала ў Томск і ўладкавалася ў Томскую абласную філармонію. У самай першай працяглай гастрольнай паездцы яны аказаліся ў адной брыгадзе з Уладзімірам Мулявіным — гітарыстам акампануючага інструментальнага квартэта. Паміж імі ўспыхнуў раман, ініцыятарам якога быў Уладзімір. У лютым 1959-га, калі яны ўпершыню сустрэліся і пакахалі адно аднаго, яму ледзь споўнілася 18 гадоў... Зразумела, яе гэта бянтэжыла. І яна вельмі саромелася сваёй кульгавасці. Але ён не адступаў, і яна здалася. З гэтага часу яе сэрца належала толькі яму.

Яе поспехі ў прафесіі былі забяспечаныя стараннямі Уладзіміра Мулявіна. Для любімай жонкі ён ствараў свае першыя аранжыроўкі і добрасумленна перапісваў ад рукі ў яе рабочы сшытак ноты фартэпіянных клавіраў. Ён клапаціўся пра тое, каб у яе рэпертуары заўсёды былі арыгінальныя творы розных жанраў — ад класікі да эстрады. Дзякуючы яго чуйнаму нагляду яна пастаянна развівала свае творчыя навыкі і ўзбагачала рэпертуар, у якім былі «Жарт» Баха і Танец Анітры з сюіты «Пер Гюнт» Грыга, звышвіртуозны вальс «Вясновыя галасы» Штрауса і надзвычайны па сваёй выканальніцкай складанасці Чардаш Монці, песня «Стрелки» Дунаеўскага з кінастужкі «Вясёлыя рабяты», «Лясная песня» Алоўнікава, «Іспанская мелодыя» і беларуская народная песня «Зязюленька» ў яго ўласных апрацоўках... Як музыкальна, як бездакорна чыста і філігранна выконвала яна гэтыя і многія іншыя творы! Кармальская літаральна заварожвала публіку сваім высокім майстэрствам, сваёй фенаменальнай тэхнікай свісту, які па сваёй сутнасці быў аналагам вакальнай каларатуры.

«Сёння мала хто памятае яе выступленні на эстрадзе, таму я раскажу, як быў абстаўлены канцэртны выхад Ліды, — успамінала спявачка Нэлі Багуслаўская. — Ёй бы выскокваць на сцэну ў аблічны хуліганістага падлетка ў штанах з калашынамі, падкасанымі на рознай вышыні, і ўзлахмачанай чупрынай, каб дражніць уяўных птушак, адказваючы ім на іх мове. Ці што-небудзь накшталт гэтага, але... І яна прыдумала. Пасля апладысментаў, якія гучалі ад папярэдняга канцэртнага нумара, на ярка асветленай сцэне — нікога, і толькі з-за куліс чуецца таямнічае шчабятанне і перасвіст. З кулісы Ліда спінай да публікі робіць на сцэну адзін крок. На ёй прыгожая доўгая сукенка з ніжнімі спадніцамі, і яна, круцячы галавой, спрабавала ўгадаць, адкуль жа браліся гэтыя гукі (якія па-птушынаму ўтварала сама)? Працягваючы перагаворвацца з «птушкамі», яна павольна рабіла па адным кроку, нібыта падкрадваючыся, артыстычна праводзіла свой нумар і такім чынам дабіралася да сярэдзіны сцэны. У канцы нумара гледачы канчаткова пераконваліся, што ўсе гэтыя немагчымыя рулады і трэлі высвіствала яна сама, не карыстаючыся пры гэтым ні свістулькамі, ні якімі-небудзь іншымі падманнымі прыстасаваннямі, якія імітуюць птушыны шчэбет. Яе, канешне ж, доўга не адпускалі са сцэны, і яна дарыла публіцы чароўны «Венскі вальс» Штрауса. У яе была надзвычай выразная пластыка рук, якія плылі ў нейкім нетаропкім руху, што рабіла незвычайныя музычныя нумары абяззбройвальна прыемнымі. І публіка не шкадавала апладысментаў і кветак» *(Цытата з кнігі Марыны Мулявінай і Вольгі Брылон «Владимир Мулявин и Лидия Кармальская. Недосказанное...». — Заўв. аўт.)*

У Мінску пра Лідзію Кармальскую ўпершыню пачулі ў 1963 годзе. Яна прыехала сюды разам з мужам, якому ў філармоніі прапанавалі звыклую для яго пасаду гітарыста-акампаніятара. Да канца 1964-га Кармальская і Мулявін пераважна выступалі разам у складзе розных канцэртных брыгад, пакуль Мулявіна не забралі ў армію. Яна працягвала ездзіць па гастролях адна. Была запатрабаванай і жаданай артысткай, разынкай любога канцэрта. «Лідзія Кармальская можа паспрачацца з салаўём. Яе жанр — мастацкі свіст, — пісала мазырская газета «Камуніст Палесся» 13 лютага 1965 года. — Здаецца, што яна сабрала зямныя гукі і прынесла з сабой на сцэну. Прыслухайся — перад табой паўстане шмат чароўнага, хвалюючага». Пасля дэмабілізацыі Уладзіміра Мулявіна ў кастрычніку 1967-га зноў удваіх яны аказаліся ў калектыве Нэлі Багуслаўскай. Менавіта там Мулявін упершыню спрабуе арганізаваць уласны ансамбль. Сфарміраваўся ён крыху пазней — у складзе створанай у Белдзяржфілармоніі брыгады «Лявоніха». Адтуль пачынаецца гісторыя «Лявонаў» на чале з іх нязменным лідарам Уладзімірам Мулявіным. Лідзія Кармальская заўсёды была поруч з ім і на цалкам законнай падставе ўваходзіла ў склад ВІА «Лявоны», а пазней — «Песняры».

Увосень 1970 года мастацкім саветам Белдзяржфілармоніі Кармальская была абраная для ўдзелу ў IV Усесаюзным конкурсе артыстаў эстрады ў Маскве. Для конкурсу праслухоўваліся і іншыя прэтэндэнты — напрыклад, спявачкі Вольга Шутава і Галіна Кастрыца. Але ў кулуарах пагаворвалі, што іх праслухоўвалі фармальна, таму што ўсе ведалі: ставяць на Кармальскую. Яна была відавочнай фаварыткай сярод артыстаў, якіх Белдзяржфілармонія рыхтавала на гэты конкурс. І сапраўды, канчатковы выбар спыніўся на ёй. У якасці акампаніятараў разам з ёй у Маскву павінны былі адправіць «Лявонаў».

Але Уладзімір Мулявін дабіўся таго, каб «Лявоны» паехалі на конкурс не толькі як акампаніятары, але і як асобны калектыў — вакальна-інструментальны ансамбль, які мог прэтэндаваць на сама-

стойны ўдзел у спаборніцтве. Лідзія Кармальская паспяхова выступіла ў першым туры, але на другі яе не дапусцілі. Падчас самога конкурсу нехта звярнуў увагу, што па ўзросце Кармальская была крыху старэйшая, чым таго патрабавалі ўмовы спаборніцтва. Магчыма, гэта было зроблена наўмысна, бо яна выглядала відавочнай прэтэндэнткай на званне лаўрэата. Застаўшыся адны, «Лявоны», якія змянілі перад паездкай у Маскву назву на «Песняры», нечакана для ўсіх выйгралі конкурс. Так пачыналася зорная гісторыя ансамбля.

Мару пра стварэнне ўласнага калектыву Уладзімір Мулявін выношваў яшчэ ў часы працы ў Томску. Жонка была першай, каму ён адкрыў свае планы. З поўнай упэўненасцю можна сцвярджаць, што ёй хацелася гэтага не менш, чым яму. Калі ён апускаў рукі, яна падстаўляла свае. Калі яго апаноўвала роспач — падтрымлівала, суцяшала і настойліва прымушала працаваць, займацца, са-


3.

чыняць. Яна рабіла ўсё, каб ён змог рэалізаваць сваю мару. «У адрозненне ад Валодзі, Ліда была вельмі практычным чалавекам. Наша равесніца, яна валодала куды большым жыццёвым вопытам, чым усе мы разам узятыя, — успамінала Нэлі Багуслаўская. — Яна выдатна ўпраўлялася з усімі побытавымі справамі. А ўмела ўсё. Выдатна гатавала, вязала, шыла, штосьці вечна майстравала, была цудоўным суразмоўцам і апавядальніцай, яе вельмі любілі дзеці і жывёлы. Без перабольшання, сярод нас яна была нейкім цэнтрам. Не лідарам, але менавіта цэнтрам. Выдатна разбіраючыся і цвяроза ўзважваючы кожную сітуацыю, яна вечна кагосьці за нешта крыху ўшчувала, штосьці камусьці падказвала, раіла, кагосьці з кімсьці мірыла, была ўсім нам патрэбная. Яе хапала на ўсіх. Заўсёды строгая і патрабавальная, Ліда разам з тым валодала выдатным пачуццём гумару, любіла і цаніла жарт, сама смяялася заразліва і шчыра. І ніколі не была цэнтрам разладу. Умела своечасова расставіць ўсе кропкі над усімі "і"» *(Фрагмент з кнігі Людмілы Крушынскай «Нота судьбы». — Заўв. аўт.)*

Іх цесны пакойчык у камуналцы над кінатэатрам «Цэнтральны», яе намаганнямі ператвораны ва ўтульнае сямейнае гняздзечка, успрымаўся месцам пастаяннага паломніцтва ўсёй песняроўскай брацііі. У іх дружнай мужчынскай камандзе Кармальская была адзінай жанчынай, і ўсе яны пачціва называлі яе Маці. Усе цягнуліся да яе і паважалі. І яна карміла, апякала, клапацілася, дакарала і ўхваляла — усіх разам і кожнага паасобку. Але


4.

калі бачыла, што ЯМУ патрэбны адпачынак, зацішак, магчымасць засяродзіцца — без сумненняў выпраўляла гасцей. Ды ніхто і не думаў крыўдзіцца! Усе любілі Ліду і па-добраму зайздросцілі Мулявіну. Бо тады ж яго верныя саратнікі былі халасцякамі, і кожны марыў мець такую жонку, як Кармальская! А яна ж, апроч усіх сваіх найвыдатнейшых асабістых якасцей, лічылася яшчэ і адной з першых мінскіх прыгажунь! Шмат вады ўцякло з тае пары, але і цяпер людзі з блізкага акружэння Мулявіна па-ранейшаму ўпэўненыя, што, калі б не Кармальская, не было б і «Песняроў»!

Яна ніколі не зайздросціла яго поспеху. Наадварот, была шчаслівая тым, што ён нарэшце змог ажыццявіць на практыцы справу ўсяго свайго жыцця. З моманту заснавання «Лявонаў» Лідзія Кармальская, як і раней, выходзіла на сцэну са сваімі сольнымі нумарамі пад іх акампанемент. Так было аж да мая 1974-га, пакуль яна не пайшла ў дэкрэтны адпачынак. Вядома, з цягам часу рабілася ўсё больш відавочна, што яе жанр выбіваўся з агульнай стылістыкі ансамбля. І напэўна потым яны з «Песнярамі» і так бы творча разышліся. Але для Кармальскай гэты «развод» стаў асабістым кашмарам. Бо неўзабаве пасля таго, як яна нарадзіла малодшага сына, Уладзімір Мулявін пайшоў з сям'і.

...У 1987 годзе, калі ёй споўнілася 50, адміністрацыя філармоніі віншавала яе з юбілеем. У загадзе па Белдзяржфілармоніі было адзначана, што Лідзія Кармальская прымала актыўны ўдзел у стварэнні і працы ансамбля «Песняры». Усяго толькі сухая фармулёўка з дзелавой перапіскі для службовага карыстання. Але за ёй — аб'ектыўнае прызнанне заслуг гэтай цудоўнай жанчыны, якая адыграла каласальную ролю ў лёсе Уладзіміра Мулявіна і ансамбля «Песняры».

Амаль адразу пасля нараджэння сына яна вярнулася на сцэну. Выступала ў складзе розных брыгад, працягвала працаваць. Але ўнутры нешта зламалася. Ёй невыносна цяжка было жыць без яго. Яна па-ранейшаму душой заставалася побач з ім, перажывала за яго і радавалася яго поспехам. На світанку іх сумеснага жыцця ёй прадказалі, што Уладзімір будзе адзіным мужчынам у яе лёсе і што каханне да яго яна пранясе праз усё жыццё. Усё спраўдзілася. І нават паміраючы, яна прасіла дачку: «Паклапаціся пра бацьку!»

Яе імя неаддзельнае ад гісторыі беларускай эстрады. Неверагодным майстэрствам і ўсім сваім яркім і таленавітым жыццём яна ўпісала ў гэтую гісторыю адну з самых цікавых і незабыўных старонак.

1. Лідзія Кармальская. Мінск. 1966.
2. Уладзімір Мулявін. Томск. 1958.
3. Вясельнае фота. Лідзія Кармальская і Уладзімір Мулявін. Калінінград. 1960.
4. Артыстка Барнаульскай філармоніі. 1957.
5. Выступленне ў якасці салісткі Белдзяржфілармоніі. 1966.

Фота з архіва Марыны Мулявінай.


5.

FESTIVAL-IN-PROGRESS

ІТАЛЬЯНСКІ ФЕСТЫВАЛЬ ПЕРФАРМАТЫЎНЫХ МАСТАЦТВАЎ

Святлана Уланоўская

Santarcangelo Festival, адзін з найстарэйшых у свеце і самых маштабных у Італіі міжнародных фэстаў перфарматыўных мастацтваў, сёлета адзначае 50-годдзе. У складаны час пандэміі, калі шматлікія культурныя івэнты паўсюдна адмяняюцца альбо пераносяцца, арганізатары форуму не адмовіліся ад яго правядзення, радыкальна змяніўшы фестывальную праграму — з улікам новых выклікаў рэальнасці.

1.

Цела горада

Маляўнічы гарадок Сантарканджэла, што даў назву фэсту, прываблівае не толькі тэатралаў, а і кінаманаў усяго свету, бо тут нарадзіўся і жыў Таніна Гуэра — славуты пісьменнік, мастак, сцэнарыст фільмаў Мікеланджэла Антаніёні, Федэрыка Феліні, Андрэя Таркоўскага. Форум стартаваў у 1971-м як Міжнародны фестываль грамадскага тэатра. Ягоны мастацкі кіраўнік П'ера Паціна імкнуўся стварыць маштабны праект, які б актуалізаваў сацыяльныя і палітычныя рысы мастацтва, не абмяжоўваючыся выключна сферай эстэтычнага. Так з першых гадоў свайго існавання фестываль заявіў пра неканвенцыйны характар мастацкай праграмы, пошук новых, альтэрнатыўных форм у процівагу забаўляльнай, камерцыйнай культуры. У розны час тут выступалі такія сусветна вядомыя тэатральныя і танцавальныя калектывы як La Comune Дарыа Фо (Італія), Студыя танца Кадзуа Она (Японія), «Тэатр прыгнечаных» Аўгуста Баала (Бразілія), Odin Teatret Эўджэніа Барбы (Данія), Танцкампанія Карын Сапарта (Францыя), Living Theatre Джудзіт Маліны (ЗША), Танцавальная група Джонатана Бароўза (Вялікабрытанія), She She Pop (Германія) і інш.

Сёння Santarcangelo Festival — буйны інтэрдысцыплінарны форум, дзе тэатр суседнічае з танцам, музыкай, перформансам, новым цыркам, медыямастацтвам і разнастайнымі сацыяльнымі практыкамі. Аднак галоўная адметнасць фэсту застаецца нязменнай: сувязь з горадам і жыхарамі, падтрымка і развіццё лакальнай супольнасці. На думку П'ера Паціна, менавіта гэтая якасць забяспечвае шматгадовую жыццядзейнасць форуму: «Вы ведаеце, чаму фестываль дожыўся сорак гадоў і будзе працягвацца яшчэ даўжэй? Таму што ў яго аснове ляжыць ідэя рабіць тэатр сярод людзей і для людзей. Не для таго каб іх забаўляць, але каб прымусіць іх думаць».

На дзесяць фестывальных дзён горад ператвараецца ў велізарную арт-пляцоўку з сімультанным разгортваннем рознага кшталту падзей. Спектаклі фізічнага тэатра і contemporary dance, site-specific art, інклюзіўныя пастаноўкі, public talks, кінапаказы, медыяперформансы, інсталяцыі, інтэрактыўныя экскурсіі, начныя дыджэй-сэты, праекты для дзіцячай і падлеткавай аўдыторыі, экалагічныя ініцыятывы, дызайнерскі маркет — ахапіць усё папросту немагчыма. Імкненню зруйнаваць бар'еры паміж эстэтычнай сферай і асабістым досведам гледача садзейнічае разгалінаваная праграма бясплатных івэнтаў — openair-кінапаказаў, канцэртаў і перформансаў, майстар-класаў для прафесіяналаў і людзей «з вуліцы», а таксама захапляльны праект «Рамеснікі цела і розуму». У рамках апошняга кожны жадаючы мог стаць удзельнікам «рытуалаў» псіхічнага і фізічнага дабрабыту (заняткі ёгай, масаж шыацу, медытатыўнае падарожжа пад гукі тыбецкіх чаш, варажба на картах таро), якія прапаноўваліся непасрэдна на цэнтральнай плошчы.

Многім фестывальным спектаклям уласцівае імкненне «блізка спазнаць асяроддзе і творча яго асвоіць», што выказаў і грунтоўна апісаў рэжысёр, тэарэтык перформансу Рычард Шэхнер у трактаце «Тэатр асяроддзя» (1973). Артысты разам з гледачамі даследуюць горад, абжываюць самыя нечаканыя, не прызначаныя для тэатральных пастановак лакацыі (царква, паркі, сярэднявечныя замкі, вулачкі старога горада, закінуты прадуктовы магазін, баскетбольная пляцоўка), якія становяцца аб'ектам для рэфлексіі, узнаўлення грамадскай і асабістай памяці.

«Цела горада» аказваецца ў цэнтры ўвагі італьянскай мастачкі Валянціны Меды. У серыі перфарматыўных дзеянняў «Лячэбныя інтэрвенцыі для ўнутраных ран» артыстка запрашае публіку актывізаваць памяць месца з дапамогай іголак для акупунктуры. Яны наносяцца непасрэдна на архітэктуру, сцэны старадаўніх збудаванняў, акцэнтуючы ўвагу на расколінах, дэфектах, слядах разбурэння — усіх прыкметах няўмольнай хады часу. Валянціна Меда параўноўвае паверхню сцяны са скурай чалавека і тым самым зближае грамадскае і прыватнае, цела і архітэктуру, гісторыю месца і лёсы яго жыхароў. Падобныя ідэі перагукаюцца з тэарэтычнымі працамі вядомага брытанскага сацыёлага Рычарда Сенэта. Напрыклад, у даследаванні «Плоць і камень. Це-

2.

3.

ла і горад у заходняй цывілізацыі» ён параўноўвае гарадское праектаванне са структурай чалавечага арганізма: «Калі заблакаваць у любой кропцы вулічны рух, калектыўнае цела горада перажывае крызіс цыркуляцыі, падобны да апаплексічнага ўдару, што ўзнікае ў асобным чалавечым целе пры затыканні артэрыі».

Права голасу

Santarcangelo Festival — гэта не проста штогадовая культурная імпрэза, а моцны грамадзянскі жэст. Гледачам тут прапануюць паразважаць пра самыя набалелыя праблемы сучаснасці, сярод якіх – міграцыя, эксплуатацыя працы, мілітарызм, гвалт, экалагічныя катастрофы, каланіялізм, расавая і гендарная дыскрымінацыі.

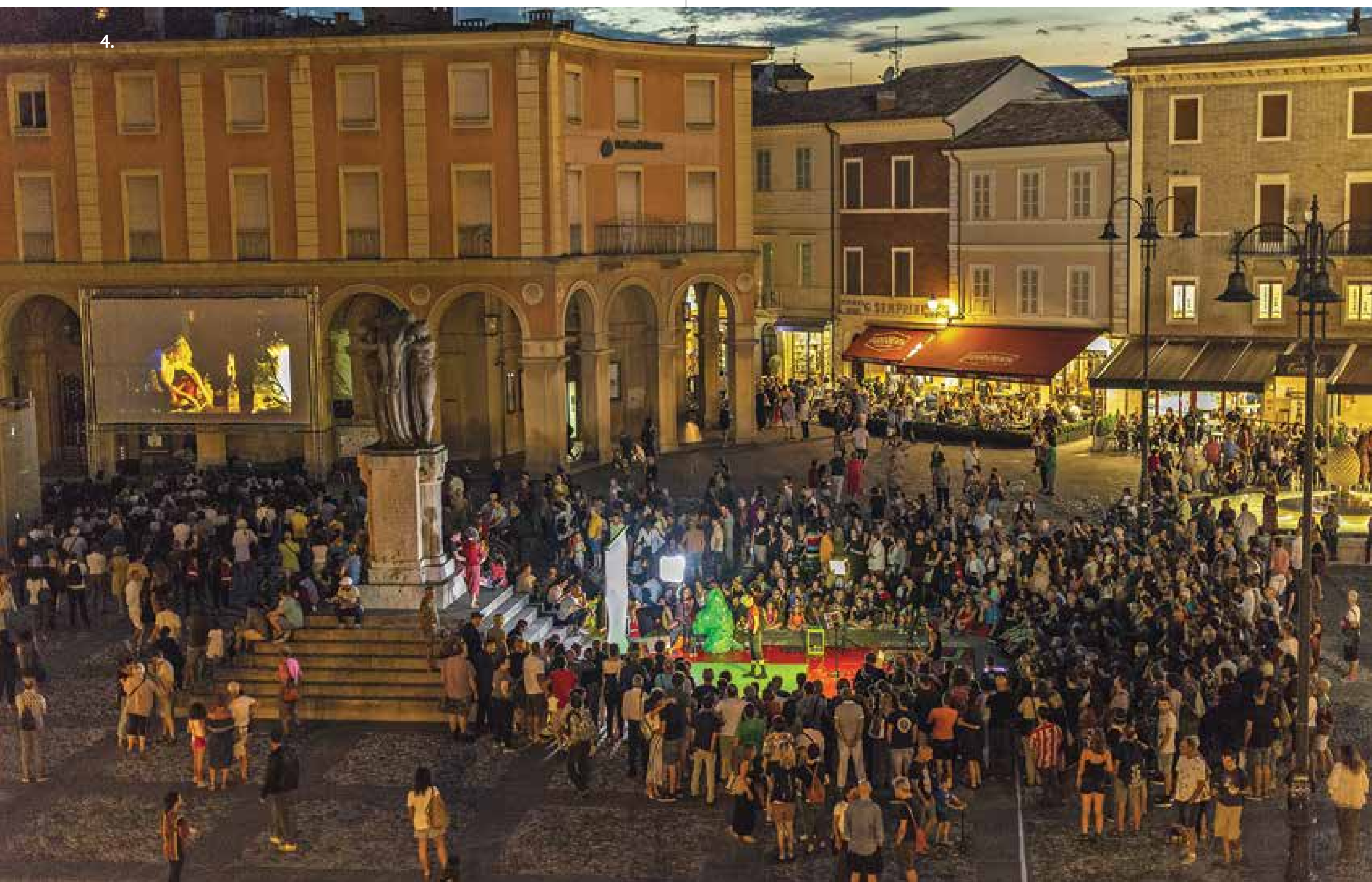
Так, у праекце харэографа Алесандра Ск'яроні (Італія) «Захавай апошні танец для мяне» ў гульнёвай, інтэрактыўнай форме ўздымаецца пытанне выратавання нацыянальнай культурнай спадчыны ў часы ўсеагульнай стандартызацыі. Васьмідзённае мерапрыемства складаецца з цыкла майстар-класаў па развучванні полькі Кінаты (гарадскі побытавы танец балонскага паходжання). Гэты фізічна складаны, амаль акрабатычны па рухах танец выконваецца мужчынамі з мэтай уразіць жанчын зайздросным спрытам і атлетызмам. Галоўным лексічным элементам полькі з'яўляецца віртуознае парнае вярчэнне, падчас якога танцоры згінаюць калені амаль да зямлі і зноў выпростваюць цела, не размыкаючы абдымкаў.

Сёння Кіната знаходзіцца пад пагрозай знікнення. У гэтым сэнсе праект Ск'яроні ўспрымаецца калектыўным жэстам захавання памяці танца. «Далучайцеся да справы! Выратуем танец ад вымірання!» — заклікае харэограф і запрашае на бясплатныя заняткі ўсіх ахвотных у незалежнасці ад полу і прафесійнай падрыхтоўкі. Кульмінацыйнай падзеяй праекта стала публічнае выкананне полькі ў розных гарадскіх лакацыях, у тым ліку ў Сацыяльным цэнтры для пажылых людзей Ахіла Франкіні, што зрабіла выніковы паказ актам удзелу і клопату.

Такога кшталту праекты сёння шырока распаўсюджаныя ў сусветным танцавальным і тэатральным мастацтве. Яны выяўляюць імкненне сучасных мастакоў ствараць не відовішча, а бяспечнае і гарызантальнае асяроддзе, адмысловую прастору для ўзаемадзеяння, якая, на думку французскага крытыка Нікаля Бурыо, «спараджае міжчалавечыя досведы <...>, месцы выпрацоўкі альтэрнатыўных форм сацыяльнасці».

Дакументальны спектакль «Лягчэй, чым жанчына» Крысціны Норман (Эстонія) дае магчымасць гаварыць тым, хто пазбаўлены права голасу. Работа, створаная на перасячэнні візуальных мастацтваў, тэатра і перфарматыўных практык, распавядае пра жанчын-эмігрантак з Усходняй Еўропы, якія ў пошуках лепшага жыцця адправіліся працаваць у Італію. Тут яны даглядаюць пажылых людзей, і іх называюць асаблівым словам — бадантэ. «У Італіі каля двух мільёнаў жанчын працуюць бадантэ. Гэта ў асноўным жанчыны з Украіны, Малдовы, Румыніі. Яны амаль нябачныя, таму што працуюць шэсць з паловай дзён на тыдзень, пяцьдзясят тыдняў на год і праводзяць большую частку свайго часу ў чатырох сценах прыватных дамоў», — распавядае мастачка. Праз чаргаванне фотаздымкаў і відэаманалогаў мы знаёмімся з гераінямі і сем'ямі, дзе яны працуюць, інтымнымі падрабязнасцямі побыту. Перад намі разгортваюцца шчырыя і кранальныя гісторыі, поўныя болю і тугі па дому, любові да блізкіх, якіх давялося пакінуць, прыняцця новых абставін і надзвычайнай чалавечай годнасці. Вось Галіна, якую называюць «бадантэ прысмакаў» з-за яе дзівосна смачнай і прыгожай выпечкі, ці Марына — таленавітая паэтка і аўтарка Гімна бадантэ. Асабістыя расповеды зліваюцца ў хор галасоў, набываючы палітычнае вымярэнне: у іх паўстаюць не толькі лёсы канкрэтных жанчын, але і характар эпохі, сацыяльныя прыкметы часу.

Ключавым у характарыстыцы жыццёвага і ўнутранага стану гераінь з'яўляецца амбівалентны вобраз гравітацыі. Невыпадкова ў спектаклі згадваецца Саманта Крыстафарэці — першая ў Італіі жанчына-касманаўт. Гравітацыя — гэта метафара супярэчлівай сацыяльнай ідэнтычнасці бадантэ, на што звяртае ўвагу Крысціна Норман: «Мае гераіні мігруюць у чужую краіну, як касманаўт мігруе ў космас, чужое асяроддзе для чалавека. З аднаго боку, бадантэ


4.

пазбаўляецца звыклай гравітацыі свайго свету, дома, сям'і. З другога — трапляе ў прамежкавы стан бязважкасці: ні тут, ні там. У Італіі яна ўсяго толькі работнік, і яе становішча вельмі хісткае».
Сёння ўвагу многіх творцаў прыцягвае малапрыкметны з пункту гледжання «вялікай гісторыі», аднак істотна важны для пэўнай сацыяльнай групы жыццёвы досвед. Спектакль Крысціны Норман надае яму моц публічнага выказвання, а таксама ўключае механізмы глядацкага суперажывання і прыняцця ў адносінах да Іншага.

Нелінейная складанасць

Нестандартнасцю мастацкіх прыёмаў і лакацыі запомнілася пастаноўка «Цмок, пакладзі галаву на марское дно» Пабла Эсберта Ліліенфельда і Федэрыка Уладзіміра Пэздзірка (Іспанія). Яго ўдзельніцамі сталі шэсць чэмпіёнак па сінхронным плаванні, а ўсё дзеянне адбывалася ў алімпійскім басейне Сан-Марына. На візуальнае і сэнсавае вырашэнне твора аўтараў натхніў вобраз цмока, які ў апошнія гады перажывае сапраўдны бум дзякуючы серыялу «Гульня тронаў» (невыпадкова эпіграфам спектакля паслужылі словы Дэйнэрыс Таргарыен «У мяне не далікатнае сэрца»).
Выканальніцы (іх не хочацца называць плыўчыхамі, бо гэта быў сапраўдны танец!) у флюарэсцэнтных купальніках і фантазійным грыме ўтваралі ў вадзе маляўнічыя групы, узоры, перапляценні целаў. Іх постаці пры гэтым страчвалі індывідуальную канкрэтнасць і станавіліся элементамі агульнай візуальнай кампазіцыі — псіхадэлічнага пейзажу, што ўвесь час рухаўся і трансфармаваўся. З дапамогай святла, колеру, эфектаў тэатра ценяў, руху вада ператваралася ў своеасаблівы экран, на паверхні якога ўзнікалі разнастайныя візуальныя вобразы — лускаватай спіны, змеепадобнага хваста, казачных выспаў і інш. Вобраз самога цмока — старажытнай міфалагічнай істоты — дазваляў злучыць розныя часавыя пласты, у выніку чаго даўніна і сучаснасць прадстаўлялі непадзельную, нелінейную складанасць.
Убачанае немагчыма аднесці да нейкай пэўнай сферы — спорту або тэатра. Спектакль уяўляе сабой міждысцыплінарны твор, у якім танец узаемадзейнічае з сінхронным плаваннем, шоу, візуальным тэатрам, кінематографам і фэнтэзі. Падобныя эксперыменты заўсёды цікавыя феноменам дэстабілізацыі межаў: у іх парушаюцца канвенцыйныя эстэтычныя, мастацкія, сацыяльныя рамкі і ствараецца новая памежная прастора. Як слушна адзначае тэатразнаўца Эрыка Фішэр-Ліхтэ, у сучасным мастацтве «мяжа ператвараецца ў парог, пераходную прастору, якая не раздзяляе, а злучае. Непрымірымыя (некалі) супрацьлегласці саступаюць месца адносным адрозненням».
Працягам спектакля стала серыя майстар-класаў для шырокай аўдыторыі (ад дзяцей з шасці гадоў да дарослых), падчас якіх кожны ахвочы паспрабаваў адчуць сябе вадзяным цмокам.


5.


6.


7.

Арыгінальнасцю ўзаемадзеяння цела і прасторы вылучаўся монаперформанс «Трыгер» Ганны Марыі Аймонэ. Прастора тут — своеасаблівае месца, што абжывала танцоўшчыца. Яно паўставала энергетычна напоўненым, шчыльным, шматслаёвым. Цела, у сваю чаргу, з'яўлялася і цэнтрам, і перыферыяй прасторы, рухомым элементам пераменлівага прасторавага напружання.
Пазбаўлены элементаў наратыўнасці і вобразнай канкрэтнасці, перформанс будаваўся як няспынны працэс камунікацыі і пераключэння паміж рознымі тыпамі прасторы — знешняй і ўнутранай, публічнай і прыватнай, аўтарскай і глядацкай. Публіка акружала танцоўшчыцу на адлегласці выцягнутай рукі, што ператварала гледачоў з назіральнікаў ва ўдзельнікаў «гульні».
Варта адзначыць: заснавальнік нямецкага экспрэсіянісцкага танца Рудольф фон Лабан першым зрабіў прастору найважнейшым выразным сродкам харэаграфічнага твора. Архітэктар з адукацыі, ён успрымаў цела як своеасаблівую канструкцыю і вялікую ўвагу надаваў атачальнай яго прасторы ці кінесферы (кінесфера — сферычная прастора вакол цела артыста, межы якой вызначаюцца максімальнай амплітудай магчымых рухаў). Ідэі нямец-


8.



9.



10.

яднання на адлегласці метра і болей. Фестываль стане перфарматыўным жэстам, кінематаграфічнай прасторай, у якой мясцовыя жыхары, мастакі, тэхнікі, палітыкі, шэф-повары, уладальнікі крамаў — уся супольнасць акажацца галоўным героем эпічнага постапакаліптычнага фільма. З дапамогай лічбавых і аўдыявізуальных тэхналогій мы зменім прастору галоўнай плошчы і іншых грамадскіх пляцовак горада, аб'яднаем рэальнасць і ўтапічную будучыню. Гэта будзе акт пераасэнсавання фестывалю ў адказ на надзвычайную сітуацыю».



11.

кага харэографа развіў і ўзбагаціў Мэрс Канінгем. Калі ў Лабана кінесфера з'яўляецца нелінейнай, аднак мае дакладны цэнтр і перыферыю, то ў Канінгема прастора паўстае дэцэнтраванай і дыскрэтнай у адпаведнасці са знакамітым выказваннем харэографа: «Кожны дзень я імкнуўся паставіць сябе ў сітуацыі, якія дапамагаюць спазнаць рух па-новаму. Фраза Эйнштэйна пра тое, што ў прасторы няма ні адной фіксаванай кропкі, стала маім дэвізам. Цэнтр Сусвету — тое месца, дзе цяпер знаходзіцца танцоўшчык». Яшчэ далей пайшоў Уільям Фарсайт, які засяродзіў увагу на даследаванні ўнутранай прасторы цела, што страціла вертыкаль і выявіла мноства цэнтраў. Дзякуючы гэтым адкрыццям любая кропка ці лінія ў корпусе танцоўшчыка альбо на сцэне сёння можа лічыцца крыніцай руху.

Futuro Fantastico

Юбілейны Santarcangelo Festival — уражальны культурны жэст у пандэмічных рэаліях. Арганізатары вырашылі не адмяняць форум і не пераносіць яго ў анлайн-фармат, а кардынальна змяніць фестывальную праграму з улікам каранцінных абмежаванняў. Слоган фэсту — «Futuro Fantastico» — адсылае да футуралагічных адкрыццяў Айзека Азімава і красамоўна канцэптуалізуе абраную стратэгію. Яе галоўнай адметнасцю з'яўляецца імкненне прадбачыць перамены і скарыстацца сітуацыяй з пандэміяй як трыгерам новых магчымасцяў фестывальнай вытворчасці. Пра гэта сведчыць і лічбавая камбінацыя «2050» у назве фэсту. Нібыта перавернутая 2020, яна аб'ядноўвае гэты год з юбілейнай датай і накіраванасцю ў будучыню.

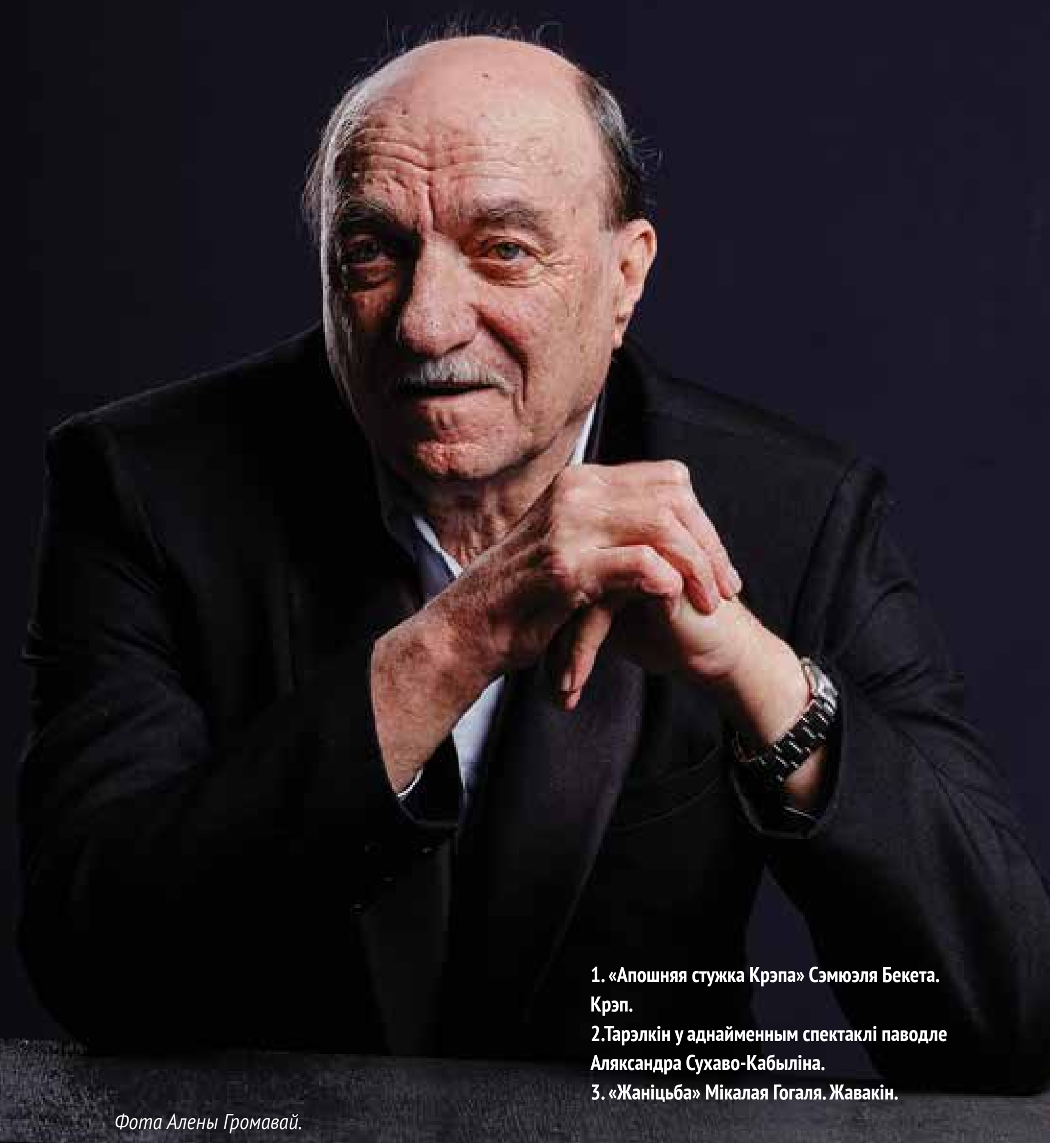
Пра канцэптуальнае бачанне форуму вельмі цікава распавядаюць яго артдырэктары Даніэла Нікола і Энрыка Касаграндэ (тэатральны гурт Motus): «У сітуацыі часовых зрухаў і нявызначанай тэмпаральнасці мы вырашылі не адмяняць і не адкладваць Santarcangelo Festival, а павялічыць яго працягласць. Гэта будзе эксперымент, што ўключыць у сябе правілы бяспекі і сацыяльную салідарнасць у якасці рычагоў для вынаходніцтва магчымых формаў

Паводле традыцыі, вялікая роля ў праграме форуму належыць сацыяльным практыкам, накіраваным на далучэнне мясцовага насельніцтва і творчае пераўтварэнне паўсядзённага жыцця. Асобныя аўтары і аўтаркі будуць сустракацца з жыхарамі, працаваць з іх гісторыямі, абменьвацца думкамі і поглядамі, каб у далейшым зрабіць атрыманы досвед асновай сваіх новых работ. Юбілейны фэст уражвае не толькі размахам, але і бездакорнай прадуманасцю праграмы. Замест звыклай дзесяцідзённай міжнароднай імпрэзы публіку чакае трохактовы festival-in-progress працягласцю ў год. Першы акт задзейнічае адкрытыя гарадскія пляцоўкі і будзе прысвечаны распрацоўцы новых стратэгій мастацкай вытворчасці ў надзвычайных абставінах пандэміі. Другі адбудзецца зімой 2020—2021 у абноўленым пасля рэканструкцыі тэатры ilLavatoio і сфакусуецца на фармаце творчых рэзідэнцый для пачынаючых італьянскіх харэографаў і рэжысёраў. Нарэшце, трэці акт запланаваны на ліпень наступнага года, калі фестываль зможа ўзнавіць сваё міжнароднае вымярэнне і запрасіць найбольш адметных дзеячаў сусветнай сцэны перфарматыўных мастацтваў.

Santarcangelo Festival 2050 міжволі падводзіць да высновы, што з-за пандэміі, якая істотна памяняла нашу звыклую карціну свету, нявызначанае, застрашлівае Futuro Fantastico няўмольна наступае. І гэта не прычына для панікі або крызісу, а моцны імпульс для актывізацыі рэсурсаў уяўлення і распрацоўкі новых мадэляў адаптацыі ва ўмовах зменлівай рэальнасці.

1. Плошча Ганганэлі.
2. Тэатр «Маска». Перформанс «Святло».
3. Джакома Косіа. Перформанс «Супраць прыроды».
4. Тэатральны гурт Motus. Open air прадстаўленне «Хромавыя ключы».
5. Маркус Орн. Танцперформанс «Невядомы».
6. Вірджылія Сіені. Праект «Чатыры ўрокі па палітычным целе і лячэнні на адлегласці».
7. Начны канцэрт у кафэ «Бізон».
8. Праект «Граф Тарэфіль». Перформанс «Ты дыхаеш у садзе як у лесе».
9. Тэатральны гурт Motus. Перформанс MDLSX.
10. Каця Джуліані. Перформанс «Практыкі кантакту і кахання на дыстанцыі».
11. Муна Мусі. Перформанс «Аазіс».
Фота Трыстана Петсолы (4, 5, 11) і прадастаўленае прэс-службай фестывалю.

Сфармуляваць **свой** лёс



1. «Апошняя стужка Крэпа» Сэмюэля Бекета. Крэп.
2.Тарэлкін у аднайменным спектаклі паводле Аляксандра Сухаво-Кабыліна.
3. «Жаніцьба» Мікалая Гогаля. Жавакін.

Фота Алены Громавай.

Вольга Семчанка

Рэалізавацца, спраўдзіць уласнае прызначэнне — хто пра гэта не марыць! Не кожны патрапляе хоць бы пазначыць вектар руху. І толькі адзінкі даходзяць — праз супрацiў абставін, дыскамфорт і сумневы.
Рыгор Белацаркоўскі ўсё жыццё мужна скараў свой тэатральны Эверэст. У 75 гадоў за плячыма — шматлікія ролі, узнагароды, званне Народнага артыста Беларусі (2014), служба ў Брэсцкім абласным драматычным тэатры (з 1969) і Магілёўскім абласным драматычным тэатры (з 1985 і па сёння).

Першай сустрэчай будучага майстра сцэны з прафесійным тэатрам быў спектакль Рускага драматычнага тэатра «Барабаншчыца». Уражанне сталася моцным, на «падкорцы» адклалася асаблівая атмасфера тэатра, адчуванне нечага запаветнага, таемнага. Яно зачапіла і пацягнула… «Калі канчаў школу, заявіў бацькам, што буду паступаць у тэатральны. Была дужа сур'ёзная размова, на ўсю ноч — мяне рашуча адгаворвалі. Адгаварылі. Але пашчасціла: я не кідаў мары дзяцінства, іграў у завадскім і студэнцкім народным тэатрах. Аднойчы там, на аматарскай сцэне, мяне пабачыў Дзмітрый Аляксеевіч Арлоў, які якраз набіраў курс у Беларускі тэатральна-мастацкі інстытут. Пабачыўшы, дабраславіў паступаць на акцёра. І я, вядома, паступіў… Менавіта Арлоў не толькі даў мне моцную школу, але і дапамог сфармуляваць свой лёс у тэатры».
Выпускнікоў у 1969 годзе чакалі лепшыя тэатры Беларусі, у тым ліку сталічныя, але яны выбралі перыферыю — за магчымасць навучацца ў кар'ераў, — і разам з аднагрупнікамі малады артыст выправіўся ў Брэст. Школа, набытая навучаннем, аформілася ў прафесію дзякуючы Аляксею Самараву, Максіму Абрамаву, Аляксандры Астрынай і галоўнаму рэжысёру Георгію Волкаву, Народнаму артысту Беларусі. Сярод першых роляў Белацаркоўскага — Колабаў у спектаклі «Беражыце белую птушку» Мікалая Мірашнічэнкі, за якую артыст атрымаў прэмію Ленінскага камсамола Беларусі.
У Брэсце артыст сустрэў сваю будучую жонку, актрысу Наталлю Абрамаву, з ёю потым пераехаў у Магілёў — услед за рэжысёрам Аляксандрам Дольнікавым. У Брэсце ён паставіў свайго знакамітага «Дон Кіхота» паводле Міхаіла Булгакава з Рыгорам Белацаркоўскім у галоўнай ролі. Вобраз сумнага рамантыка з Ла-Манчы час-почас з'яўляўся ў творчай біяграфіі артыста — з ім





1.

2.



3.

яго параўноўвалі то гледачы, то крытыкі. «Калі я ставіў свой першы спектакль «Дзве стралы» Валодзіна, — згадвае Дольнікаў, — дык шукаў на галоўную ролю галавы роду акцёра, які ўмее «думаць на сцэне» . Мне прапанавалі Рыгора Белацаркоўскага — высветлілася, што яму і паказваць адмыслова нічога не трэба. Гэта ўнікальная здольнасць вялікага артыста: слухаць рэжысёра, выконваць яго пажаданні і адначасова заставацца на сцэне самім сабой. У кожны наступны свой спектакль я абавязкова запрашаў Рыгора Якаўлевіча. Буслая ў «Парозе» Дударава ён увасабляў так, як быццам у апошні раз быў на сцэне…»

У пастаноўцы «Бывай, Яр!» акцёр настолькі пранікнёна сыграў беспрытульнага сабаку, які паміраў на сметніку, што нават выклікаў скандал на мастацкай радзе: маўляў, нельга так паказваць смерць жывёлы! Хоць спектакль быў пра людзей… «Антыгону» Жана Ануя з Белацаркоўскім у галоўнай ролі таксама хутка прыбралі з рэпертуару — маўляў, празмерна філасофскі, занадта пратэстоўны. Вайна з ветракамі працягвалася, але п'есу пра паваеннае адраджэнне вёскі — «Сівы бусел» Васіля Ткачова — усё-ткі паставілі з тым жа выканаўцам: так Рыгора Белацаркоўскага канчаткова прызналі і палюбілі ў Магілёве.

Ці любую ролю можа сыграць акцёр, ці вымяраецца талент універсальнасцю? Ці ўсё ж такі індывідуальнасць, наяўнасць свайго вузкага амплуа — перадусім? Сам Волкаў абазначыў Рыгора Белацаркоўскага як сацыяльнага героя. Артыст удакладняе, што «не кожны можа, ды й не павінен умець іграць Гамлета. Нават у маладосці я не прэтэндаваў на гэтую ролю. Мне быў больш блізкі Палоній. Акцёр мусіць разумець, што ён можа іграць, а што — не ягонае».

Плённым зрабіўся перыяд супрацы з літоўскім рэжысёрам Саўлюсам Варнасам, які цягам пяці гадоў узначальваў магілёўскую трупу. Быў створаны шэраг яскравых, моцных фестывальных спектакляў. Першы з іх, «Тарэлкін», стаў для трупы непаўторным і абсалютна новым досведам. Галоўнай перавагай Белацаркоўскага Варнас назваў рэдкі дар: быць максімальна арганічным у сваёй артыстычнай прыродзе. Так, што любы тэкст якога заўгодна аўтара гучыць нібыта створаным адмыслова для гэтага артыста; ён не проста іграе, але зрастаецца з лёсам персанажа. Надзіва пераканаўчым атрымаўся Прыстаў Ох у спектаклі «Тарэлкін» Аляксандра Сухаво-Кабыліна — небяспечны хіжак-прыстасаванец. Зусім іншы вобраз артыст намаляваў у гогалеўскай «Жаніцьбе» Мікалая Гогаля — жаласлівы, недарэчны і рамантычны Жавакін. Ці складаны, супярэчлівы Крэп у «Апошняй стужцы Крэпа» Сэмюэля Бекета — яго Рыгор Белацаркоўскі марыў сыграць яшчэ ў інстытуце. Пастаноўку паказалі на фестывалі монаспектакляў «Atspindys» у Літве (2016), а ў Магілёве гралі нячаста, і не сказаць, каб шырокая публіка зразумела такую складаную працу. Рэжысёр у гэтым выпадку выканаў дапаможную ролю — толькі накіроўваў артыста, і мяркуе: у Рыгора Якаўлевіча атрымаўся самы пераканаўчы Крэп з тых, што ён бачыў, і нямала, на розных сцэнах па ўсім свеце.

Магілёўскі рэжысёр Віктар Куржалаў лічыць Рыгора Якаўлевіча ідэальным акцёрам для кожнага рэжысёра (асабліва пачаткоўца) — той за любы эксперымент, ніколі не адмаўляецца падтрымаць калег і павучыць моладзь: прыкладам, у праекце «Яна і я» — пластычнай пастаноўцы Віктара Куржалава паводле паэмы Янкі Купалы — выступіў у якасці рэпетытара, і яго парады вельмі дапамаглі маладому выканаўцу галоўнай ролі Сяргею Здаранкову. Калі рэжысёр Саўлюс Варнас рызыкнуў працаваць над монаспектаклем «Ліпень» паводле правакатыўнага тэксту Івана Вырыпаева, Рыгор Якаўлевіч дапамагаў у якасці педагога, падтрымаўшы маладую актрысу Юлію Ладзік. У многім дзякуючы Рыгору Якаўлевічу склалася пастаноўка «Апошнія сведкі» паводле Святланы Алексіевіч. Запрошаны малады рэжысёр Уланмырза Карыпбаеў ставіў абавязковай умовай удзел у працы славутага майстра. Да ўсяго Рыгор Белацаркоўскі — аднагодка Перамогі, ён дзіцем пабачыў Мінск у цяжкі паваенны час, і яго ўражанні і ўспаміны, досвед і маральная пазіцыя надалі спектаклю жывое дыханне. Уменне далікатна і трапна падказваць свае ідэі рэжысёру, тактоўна дапамагаць пастаноўшчыку адзначае маладая рэжысёрка Каміля Хусаінава, якая сёлета заняла Рыгора Якаўлевіча ў пастаноўцы «Ахвота жыць!» паводле апавяданняў Васіля Шукшына. Артыст іграе там толькі адну сцэну — але якую! Пранізлівы маналог дзядулі Нячая (ці, хутчэй, дыялог з памерлай жонкай) задае моцны эмацыйны імпульс усёй пастаноўцы.

— Сёння, з актыўным уваходжаннем у нашае жыццё тэхналогій чалавек, асоба непрыкметна нівелюецца, — разважае артыст. — Форма перавважыла асобу. Калі са сцэны не будзе размаўляць сапраўдны жывы чалавек — тэатр перастане існаваць. Глядач навошта прыходзіць у тэатр? Яму трэба не прыгожае, а сапраўднае! Для тэатра мы мусім трэніраваць сваё «ўнутранае», а не «знешняе», сваю псіхафізіку. Прывучаць сябе разнявольвацца, рэагаваць на раздражняльнікі не галавой, а сэрцам, прычым як на сцэне, так і ў жыцці. Каб праводзіць і даносіць да гледача чыстыя, натуральныя эмоцыі прыроднага чалавека. У тэатры тэкст, мова — толькі інфармацыйны сродак і прыдатак, а вось пачуцці — гэта першаснае. Спачатку ідзе думка, потым пачуццё, а тады ўжо нараджаецца слова. Важна не тое, **што** я сёння кажу на сцэне, а **пра што.** Вядома, можна выйсці да гледача прыгожа і прафесійна, у меру эмацыйна і выразна прамовіць тэкст. Але ў такім выпадку ты не пражыў ролю, а абазначыў яе, без унутранага жыцця і асабістай прысутнасці. Тэатр пабудаваны на дыялогу з гледачом, і нам важна гэта захаваць. Тэатр — гэта не напісаны тэкст, а пражыты лёс. Ⓜ

Будні **рэдкага** жанру

МУЗЫЧНЫЯ КАЗКІ Ў БЕЛАРУСКІМ ДЗЯРЖАЎНЫМ МАЛАДЗЁЖНЫМ ТЭАТРЫ

Дзмітрый Ермаловіч-Дашчынскі

Паколькі сённяшнія юныя тэатралы ўжо заўтра выпраўяцца на актуальныя вечаровыя спектаклі, дзіцячаму рэпертуару сталічны моладзевы тэатр надае асаблівую ўвагу. Ставяцца сучасныя драматургічныя інтэрпрэтацыі класічнай дзіцячай літаратуры і народных казак. Прэм'еры апошніх гадоў, прымеркаваныя да навагодніх святаў, але рыхтаваныя з разлікам на пракатныя будні, — гэта музычныя казкі «Пунсовая кветачка» Таццяны Аксёнкінай і Дзмітрыя Ермаловіча-Дашчынскага паводле Сяргея Аксакава (2014), «Марозка» Мікалая Каляды (2015), «Старая чароўная казка» Дзмітрыя Галубецкага (2016), «Папялушка» Яўгена Жураўкіна (2019) і музычнае блазнаванне «Дзень нараджэння Ваўка» Яўгена Іўковіча (2016). У гэтай самай рэпертуарнай нішы, але не для дзяцей, а для бацькоў, прадстаўлены драматычны мюзікл кампазітара Іллі Палякова «Пра Фядота-стральца» паводле Леаніда Філатава (2019).

Рэжысёрскія працы Таццяны Аксёнкінай «Пунсовая кветачка», «Марозка» і «Папялушка» найбольш блізкія да жанру дзіцячага мюзікла так званай музыкалізацыяй сцэнічнага твору, а таксама тыпалогіяй персанажаў, іх паўнавартаснай музычнай характарыстыкай (нават у тым выпадку, калі пастаноўкі ладзяцца з выкарыстаннем фанаграм вакальных нумароў, запісаных артыстамі ў тэатральнай студыі пад кіраўніцтвам Міхаіла Коранева). Сцэнографка Вольга Грыцаева і мастачка па касцюмах Вікторыя Ця-Сен нязмушана абыходзяцца з тэхналогіямі і асаблівасцямі тэкстур матэрыялаў і тканін: сучаснай фантазіяй пра французскі класіцызм паўстае «Папялушка», а вырашэнні «Пунсовай кветачкі» і «Марозкі» спалучаюць стыль рускага мадэрну і вылучаюцца выразнай фальклорнай эстэтыкай (хахлама, гжэль, жостаўская размалёўка і інш.).

Арыгінальную музыку да «Пунсовай кветачкі» і «Марозкі» напісаў вядомы тэатральны кампазітар Цімур Каліноўскі, да «Папялушкі» — маладыя музыка Міхась Абухоў. Каліноўскі патрапіў стварыць цэласную музычную атмасферу спектакляў, а нумары, якія замяняюць цэлыя драматычныя сцэны (сольныя арыі, дуэты, сола з ансамблем, фінальныя ансамблі), фармуюць паўнавартасныя музычныя вобразы персанажаў. Гэтаму не замінае ні пазнавальнасць стылістыкі, ні асобныя музычныя цытаты: трыа нячыстай сілы ў «Марозку» — песня Атаманкі ў савецкім экранным мюзікле Генадзя Гладкова «Брэменскія музыкі»; дуэт Настачкі і Пачвары ў «Пунсовай кветачцы» — «Belle» з мюзікла Рыкарда Качантэ «Notre-Dame de Paris».

У Абухова музычныя характарыстыкі персанажаў не заўсёды адпавядаюць іх драматычнай прыродзе, і гэта не спрыяе цэласнасці сцэнічных вобразаў. З харэаграфічных нумароў найбольш цікавы санкавы выезд Ягі як Сурыкаўскай Марозавай («Марозка», балетмайстарка — Ірына Шырокая), эстрадны танец зводных сясцёр Папялушкі ў нумары Мачахі і вальс Папялушкі і Прынца (балетмайстар — Кірыл Баўтрукоў). Галоўныя гераіні робяцца тым медыумам, праз якія Таццяна Аксёнкіна транслюе свой асабісты і творчы светапогляд. Настачка ў «Пунсовай кветачцы» (Кацярына Раманнікава) і яе цёзка ў «Марозку» (Лізавета Ільеўская) моцныя, ства-

гаспадыня жыцця. Родныя бацькі галоўных гераінь не з'яўляюцца на сцэне, за выключэннем Купца ў казцы Аксакава — каларытнага, маладжавага, надзеленага мужчынскім абаяннем (Аляксандр Камінскі). Зводныя сёстры галоўных гераінь — Акуліна з «Марозкі» (Ганна Барташэвіч), Эмі (Алена Зуй-Вайцяхоўская) і Лота (Аляксандра Змітровіч) з «Папялушкі» — нясуць агульную абывацельскую мараль і спажывецкія каштоўнасці, але надзелены рэжысёрам індывідуальнасцю і асабістымі гісторыямі.

Неабходна адзначыць музычнасць, пластычнасць і сцэнічную эфектнасць Анатоля Лагуценкава (Ванечка ў «Марозку») і Яўгена Лук'янава (Прынц у «Папялушцы»). Артыст Дзяніс Майсейчык (Пачвара ў «Пунсовай кветачцы») непаўторны ў драматычным пераўвасабленні, у здольнасці перадаць асабістую трагедыю і багацце ўнутранага свету свайго персанажа. Спектакль паводле Аксакава звяртаецца да рускага фальклору і ўсходнеславянскага язычніцтва. Рэжысёр напаўняе сцэнічны свет народнай міфалогіяй і паэзіяй. Як былінныя апавядальніцы вядуць дзеянне Алканост (Юлія

На першы погляд яна легкадумная, схільная сто разоў закахацца, заўсёды бяспамятная, бо адцягваецца на ўсё запар — аніяк не цырымонная дама шаноўнага веку. Аднак насамрэч яе памкненне — навучыць герояў і юных гледачоў не чакаць падарункаў лёсу, а рабіць дабро самім, выяўляючы спачуванне і ўзаемадапамогу.

Хтанічныя персанажы з ліку нячыстай сілы прысутнічаюць у спектаклях паводле рускага фальклору. Калі ў «Пунсовай кветачцы» яны маюць стыхійны прыродны пачатак, а іх правадырка Баба Яга (Юры Шаланкоў) — басурманская шахіня ў эфектным усходнім гарнітуры, дык у «Марозку» нячысцікі — маргінальныя людзі без вызначанага месца жыхарства, а іх лідарка Яга (Юлія Сурмейка) — цыганка-шувані (колькі мы бачылі дзіцячых спектакляў, дзе адэкватна паказаны сацыяльна датклівыя групы?).

Пры ўсіх сваіх несумненных добрых якасцях, дзіцячы рэпертуар Дзяржаўнага маладзёжнага тэатра міжволі агаляе агульныя праблемы айчыннага дзіцячага музычна-драматычнага спектакля. Падкрэслю найбольш важныя:





1. «Пунсовая кветачка» паводле Сяргея Аксакава. Кікімара (Наталля Падвіцкая).
2. «Марозка» Мікалая Каляды. Мачаха (Наталля Анішчанка) і Акуліна (Ганна Барташэвіч).

ральныя, яны рана спазналі жыццё і поўныя любові да людзей. Гэтымі ж якасцямі надзяляе сваю гераіню і драматург Яўген Жураўкін, аднак у выкананні Настассі Рэўчанка-Лук'янавай яна пазбаўлена сцэнічнага абаяння, таварыскасці, аптымістычнай заразлівасці. Настолькі невыразная Папялушка не здольная ўвасобіць энергію светлага пачатку і выступіць вартай маральнай супрацьлегласцю яркай і імклівай Мачасе, якая валодае спелай прывабнасцю і ўпэўненасцю ў сабе (Ганна Лаўхіна). Гледачу можа падацца, што «Папялушка» ў версіі Моладзевага тэатра - гэта ўсё ж гісторыя Мачахі.

Аналагічная гераіня ў «Марозку», выкананая Наталляй Анішчанка, — магутны народны характар, паўнакроўная зямная жанчына, нязменная

Сурмейка), што спявае пра каханне, і Гамаюн (Таццяна Навік), што спявае пра лёс. Іх каментары да сюжэта ўяўляюць з сябе інтэрмедыйныя вакальныя дуэты.

У «Папялушцы» дзеянне ўзнікала дзякуючы блазнам — Рудому (Анатоль Лагуценкаў) і Беламу (ягоную ролю выконваў Гарык Вепшкоўскі, які заўчасна пайшоў з жыцця). Яны дрэнчыліся (праз пытанне «ці патрэбныя казкі і чары ў сучасным прагматычным свеце?»), набывалі падабенства да масак дэль-артэ, увасабляючы «людзей тэатра», як збольшага і гарэзлівы балаганны Пятрушка ў «Пунсовай кветачцы» (Анатоль Лагуценкаў). Фея (Раіса Сідорчык) не была падобная да свайго прататыпа з казкі Шарля Перо — традыцыйны вобраз інфернальнай хроснай маці.

рэжысёры не зважаюць альбо не заўважаюць сучасную нацыянальную драматургію для дзяцей (п'есы Аляксея Якімовіча, Таццяны Сівец, Наталлі Марчук ды іншых аўтараў, якія пішуць па-беларуску); драматычныя артысты, асабліва нядаўнія выпускнікі, маюць настолькі сціплыя музычна-вакальныя і харэаграфічныя магчымасці, што менавіта з гэтай прычыны няма як пракатваць спектакль з жывым гукам, хай сабе і з выкарыстаннем фанаграм «мінус адзін»; даўно агучаная, але ўсё яшчэ актуальная праблема — адсутнасць у штаце дзяржаўных драматычных тэатраў прафесійных музычных калектываў (вакальна-інструментальных і харавых). Такім чынам, спектаклі музычна-драматычнага жанру ставяцца гады ў рады, хоць вельмі і вельмі запатрабаваныя публікай. Ⓜ

«Тарцюff» Мальера ў Сучасным мастацкім тэатры



1.

2.



ДАРАЖЭЙ ЗА ЗДАРОВЫ РОЗУМ

Кацярына Яроміна

Класіка, як той казаў, таму і класіка, што закранае тэмы вечныя, звяртаецца да з'яў і праблем, якія хвалююць чалавека нязменна. Час расстаўляе свае націскі, выяўляе актуальнасць таго ці іншага тэксту, а мастак мусіць адчуць той момант, калі варта выйсці на сцэну Гамлету, а калі — Тарцюфу. Мяркуючы па тым, што ў афішы Сучаснага мастацкага тэатра з'явілася камедыя Мальера ў пастаноўцы Ігара Казакова, наспеў час якраз для апошняга. Адшукаць нешта прынцыпова новае ў творах, разабраных па літарках, з безліччу сцэнічных інтэрпрэтацый (яны ўжо сталі класікай тэатральнага мастацтва), і пры гэтым не рызыкаваць, што звалішся ў яміну натужнай арыгінальнасці, не так проста, але ж і пакідаць усё «як аўтар напісаў» для сучаснага тэатра таксама не варыянт. Вось і дзве апошнія літаркі ў назве спектакля СМТ «Тарцюff» быццам на нешта намякаюць... «Тарцюff», над якім разам з Ігарам Казаковым працавалі Юрый Дзівакоў (мастацкае афармленне) і Вольга Дваравая (касцюмы), названы «чорнай камедыяй», але больш пасавала б яму вызначэнне «чорная клаўнада». У грыме, што часам надае героям Мальера падабенства з пер-

санажамі нямога кіно, ва ўскудлачаных парыках пад хіт Ілоны Мітрэсі «Un monde parfait» («Дасканалы свет») з рота вялізнай галавы ў цэнтры сцэны, нібыта на цыркавую арэну, адно за адным выскокваюць Эльміра ды Марыяна, Клеант і Даміс. І рапіра, і крыж зробленыя з даўгіх ружовых балонікаў, што ўзмацняе падабенства з клаўнадай. Настрой спектакля ды паводзіны герояў вызначаюць гратэскавасць і фарсавасць, якіх, вядома, не цураўся славуты камедыёграф і якія для сучаснага тэатра ў прачытанні «Тарцюфа» зрабіліся калі і не класічнымі, дык больш-менш звыклымі. Узгадаць хоць бы пастаноўку Аляксея Ляляўскага ў Беларускім дзяржаўным тэатры лялек ці спектакль «Лё Тарцюф. Камедыя» Юрыя Муравіцкага ў Тэатры на Таганцы.
У сцэнічным творы Ігара Казакова эксцэнтрычнасць спалучаецца з няўлоўнай, а мо і ненаўмыснай адсылкай да тэатра часоў Мальера. Пры жаданні іранічнае скіраванне ўвагі да асаблівасцей тэатра класіцызму — дэкламацыі і жэста — можна ўгледзець у маўленні ды пластыцы персанажаў, асабліва Клеанта (Павел Чарноў), чые доўгія маналогі ператвараюцца ў тэмпераментную слоўную плынь, Эльміры (Кацярына Ермаловіч) ды Марыяны (Алена Зуй-Вайцэхоўская) — адной з самых выразных акцёрскіх работ у спектаклі. Але галоўным чынам асацыяцыі з ім узнікаюць з-за прасторы, у якой адбываецца паказ. «Тарцюff» іграецца ў блакітнай зале Dipservice Hall, і яе інтэр'ер успрымаецца гатовай дэкарацыяй дома Аргона, хоць замест французскіх лілей яго і аздабляе беларускі бусел. Атрымліваецца своеасаблівы site-specific. Здаецца, ён для пастаноўшчыкаў вымушаны, тым больш выбар СМТ такой прасторы як сваёй пляцоўкі у гэтым выпадку цяжка назваць бясспрэчным. Думаецца, не ў малой ступені яна абмежавала магчымасці рэжысёра і мастака, абумовіла візуальную аскетычнасць, стрыманасць прыёмаў, нечаканую ў рабоце Казакова і Дзівакова, ды не самыя лепшыя акустыку і асвятленне. Колькі крокаў углыб сцэны ад умоўнай рампы — і фігуры акцёраў у манахромных, чорна-шэрых касцюмах пачынаюць губляцца на цьмяным блакітна-белым тле... Але на ім не губляецца сутнасць рэжысёрскага прачытання камедыі. Знешняя эксцэнтрычнасць не заступае зместу і тэксту. Дастаткова некалькіх скарачэнняў, далікатнага акцэнтавання — і вынова вымалёўваецца досыць ясна. У спектаклі Ігара Казакова галоўным героем з'яўляецца не Тарцюф (Цімур Муратаў), а спадар Аргон (Віталь Новікаў). Ягонае ўпартае нежаданне бачыць і чуць літаральна візуалізавана на пачатку дзеяння, калі з агромністай галавы (як тут не прыгадаць выраз «галава дома») вымаюцца вочы і лялечны ружовы мозг. Вакантнае месца ў галаве займае Тарцюф. Аднак да катастрофы сям'ю Аргона даводзіць не столькі гэты спрытны крывадушнік, колькі злачынная наіўнасць гаспадара дома, ваяўнічы недавер да блізкіх, чым Тарцюф умела карыстаецца. Нечакана трагічнымі ў эксцэнтрычным дзеянні — як прыступкі да прорвы-катастрофы — выглядаюць акцэнтаваныя музыкай і зменай настрою сцэна выгнання бацькам Даміса (Дзмітрый Рачкоўскі), глухата Аргона да маленняў Марыяны, бяздзейнае сузіранне заляцанняў Тарцюфа да Эльміры. Яны пастаўлены ў лепшых традыцыях пляцавага тэатра. Спадар Аргон сам крок па кроку рушыць да трагічнага фіналу, і прадухіліць яго не зможа ніякі Deus ex Machina. Ён разам з сямейнікамі мусіць расплачвацца за свае памылкі. Дарма чакаць каралеўскага пасланца з прабачэннем: паперы і своечасовы данос каштуюць даражэй за здаровы розум, таму трыумф будзе святкаваць Тарцюф. І ў сугучным часу фінале Ігар Казакоў, як падаецца, не ідзе супраць Мальера, калі прыбірае ўмяшальніцтва караля, вышэйшай улады як увасаблення мудрасці і справядлівасці.


3.

У падобным рэжысёрскім прачытанні праглядае, безумоўна, штосьці блізкае да «Гамлета», «Кандыда», «На дне» — тых работ, дзе рэжысёр таксама адмаўляўся ад вядомых аўтарскіх фіналаў на карысць актуальнасці гучання спектакля. Агульная эстэтыка пастаноўкі, пляцавы гумар і асобныя вобразы таксама дазваляюць пазнаць у «Тарцюff» руку Ігара Казакова — амаль беспамылкова. Пастаноўка нібы прэзентуе асобныя бакі яго творчасці, назапашаныя мастацкія прыёмы, хоць і досыць стрымана, быццам з асцярогай. Але такі «Тарцюff» таксама здольны даць гледачам уяўленне пра мастацкую мову, пра дваіх (з самых заўважных!) беларускіх пастаноўшчыкаў, Казакова і Дзівакова, дый пра сучасны (не па назве — па сутнасці) тэатр увогуле. Ці не замала гэтага? Для стваральнікаў спектакля — верагодна. Для Сучаснага мастацкага тэатра і ягоных заўсёднікаў — напэўна, не.

ПАКУЛЬ ЖЫВЫЯ АРГОНЫ

Дзмітрый Ермаловіч-Дашчынскі


4.

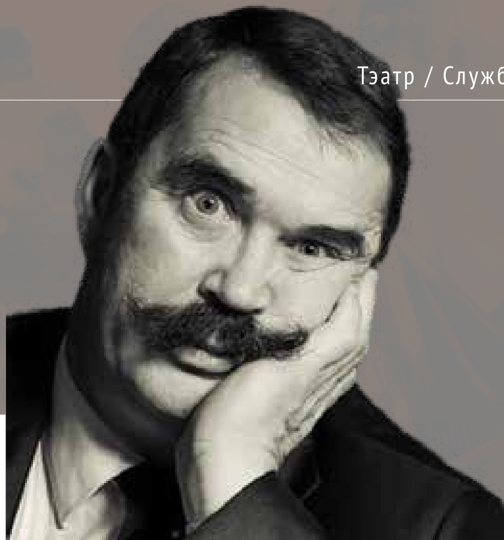
Сёння стужкі навін усё часцей агаляюць фінансавыя і сэксуальныя скандалы, у якіх фігуруюць святары. І калі нечага падобнага грамадзянін чакае ад нізкага палітычнага жанру, дык у выпадку са служкамі веры гэта заўсёды мае выбуховы эфект і сур'ёзна адштурхвае вернікаў. З гэтай прычыны як ніколі жывым і актуальным паўстае архетып Тарцюфа. Сёлета прэм'ера паводле Мальера адбылася ў Сучасным мастацкім тэатры, а летась — у Магілёўскім абласным драматычным тэатры (рэжысёрка — Кацярына Аверкава, мастачка — Алена Ігруша). «Чорная камедыя» СМТ выконваецца ў аднатыпна манахромных хтанічных касцюмах і грыме для ўсіх персанажаў (мастачка — Вольга Дваравая): нібыта ў свеце, якім завалодаў Тарцюф, кожны — пурытанін. Складана назваць гэты прыём удалым, бо пра характары і сацыяльныя статусы персанажаў сведчаць толькі асобныя дэталі. У спектаклі Аверкавай касцюмы вырашаны

ў стылістыцы маскультуры мяжы 1980–1990-х і кожны герой дэманструе не толькі свой колер, але і сваю субкультуру.
Пастаноўка Казакова паўстае вольнай фантазіяй пра французскі класіцызм у інтэр'ерах Dipservice Hall (першай рэзідэнцыі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь); у захапленні дэкламацыяй, якая часцяком нівелюе тэкст (высокай культурай сцэнічнага слова вылучаецца Марына Здаранкова ў ролі карміцелькі Дарыны); у вобразах Аргона (Віталь Новікаў) і Эльміры (Кацярына Ермаловіч) — гэткіх тагасветных Людовіка XIV і Марыі-Антуанэты.
Цэнтральнае месца ў сцэнаграфіі спектакля займае вялізная белая, нібы гіпсавая, галава Аргона, адкуль у пралогу вылазяць усе персанажы (але сам Аргон у гэтым выпадку не павінен з'яўляцца такім чынам), а Клеант (Сяргей Савянкоў) гуляе мазгамі ўскрытага чэрапа. Тарцюф (Цімур Муратаў) выходзіць у грыме, падобным да антычнай маскі казланогага і юрлівага Пана — дэмана, што смяецца з Аргонавай сям'і. У сцэне споведзі Эльміры крыжападобная белая спавядальня, адначасова падобная да шпакоўні, ператвараецца ў цела самога Тарцюфа, які замяніў сабой Бога ў Аргонавым доме. Па законах заяўленай клаўнады (ды што ўжо там — блазнавання), святоша гуляе з ружовым балонікам, надаючы яму розныя формы, і ў сцэне ўмелага пакаяння перад Аргонам балонік ператвараецца ў крыж. Такі ж хросны ход, але не з шарыкам, а з магнэсам, знятым з дзвярэй ружовай гламурнай лядоўкі, якая займае цэнтральнае месца на сцэне, можна бачыць у спектаклі Аверкавай.
Аргон Казакова — чалавек з дзяцінства кіраваны і залежны, пакуль ёсць аргоны — знойдуцца і тарцюфы. Маці Аргона, спадарыня Пернель (Таццяна Харламава) паўстае чорнай папесай, Тарцюфавай саюзніцай. Самыя пранізлівыя і моцныя сцэны Аргона, якія заклікаюць да адказнасці за лёсы сваёй сям'і, — з сынам Дамісам (Дзмітрый Рачкоўскі) і дачкой Марыянай (Алена Зуй-Вайцэхоўская). У Аверкавай Аргон (Чэслаў Вількін) — фанатык, у гарнітуры з моднай фурнітурай, падобным да расы праваслаўнага манаха, і ён шчыра пакутуе ў атачэнні бяздзейных, лайдакаватых дамачадцаў.
Аўтарскі фінал, які па волі часу абавязкова ўслаўляў каралеўскую ласку, Казакоў прыбірае: для таго каб знішчыць сям'ю Аргона, чыя безадказнасць проста не дазваляе дачакацца цуду, дастаткова аднаго даносу. Цікавы фінал Аверкавай, дзе дом Аргона наведвае Афіцэр (Вадзім Арціменя) — яркі андрагін у залатым мундзіры і фуражцы са страусавым пяром, — увасабленне дзяржаўнай улады, іпастась «караля Сонца». Пад яго рэйв танцуе ашчасліўленае сямейства, а калі ў фінале Аргон адкрывае лядоўку, дык на месцы Тарцюфа заспявае Афіцэра — той даядае апошнія запасы суграмадзян.
Спектаклі паводле камедыі «Тарцюф, або Ашуканец» у СМТ і Магілёўскім аблдрамтэатры ў роўнай ступені маюць на ўвазе даволі кансерватыўнага гледача і знаёмяць яго з актуальнай лексікай сучаснага рэжысёрскага тэатра. Для СМТ гэта яшчэ (пэўным чынам) і вяртанне да вытокаў, да стылістыкі «Мяшчанскага вяселля» і «Дванаццатай ночы» ў пастаноўцы Міхаіла Лашыцкага і Каці Агароднікавай. У 2004-м, годзе заснавання тэатра, галоўны пастулат ягонай мастацкай праграмы гучаў як сучасная інтэрпрэтацыя сусветнай класікі. Ⓜ

1.Кацярына Ермаловіч (Эльміра), Цімур Муратаў (Тарцюф). Сучасны мастацкі тэатр.
2.Дзмітрый Рачкоўскі (Даміс), Таццяна Харламава (спадарыня Пернель). Сучасны мастацкі тэатр.
3. Сцэна са спектакля «Тарцюфф». Сучасны мастацкі тэатр.
4. Чэслаў Вількін (Аргон). «Тарцюф». Магілёўскі абласны драматычны тэатр.
5. «Тарцюф». Фінальная сцэна. Магілёўскі абласны драматычны тэатр.
Фота Таццяны Матусевіч (Мінск) і Міхаіла Новікава (Магілёў).


5.

Тэатральныя байкі ад **Вергунова**



Аднойчы маленькі польскі хлопчык зацікавіўся: «Чаму людзі, якія здзяйсняюць подзвігі на вайне ці на працы, атрымліваюць узнагароды, а тыя, якія робяць нас вясёлымі ды шчаслівымі, не адзначаюцца ордэнамі?» Дарослыя задумаліся і вырашылі, што хлопчык мае рацыю. І тады ў Польшчы заснавалі ордэн Усмешкі. Што найбольш цікава: узнагароджваюць тым ордэнам на ўласнае рашэнне менавіта дзеці. Прычым ганаруюць людзей з усіх краін свету. Кавалеры ордэна Усмешкі — гэта настаўнікі, музыканты, пісьменнікі, мастакі і, зразумела, артысты. Выдатная традыцыя!

Аднак ёсць і ў Беларусі адзнака за працу ратна-акцёрскую. Гэта крыштальная «Паўлінка». У той жа час у нас няма галоўнага прыза, ці медаля, ці яшчэ якога-небудзь ганаровага знаку за лепшы ляп на сцэне і за віртуознае выйсце з недарэчнай сітуацыі. О, колькі б акцёраў вялікіх і невядомых з гонарам насілі гэтую ўзнагароду! Бо імгненная рэакцыя на нечаканы ляп, а што найбольш істотна — правільнае яго вырашэнне, — гэта ёсць імправізацыя, праява сапраўднага майстэрства! І першую ўзнагароду я прысудзіў бы Марыі Ярмолавай і Аляксандру Южыну...

Малы тэатр. Ідзе спектакль з удзелам Марыі Ярмолавай. За кулісамі гучыць стрэл: застрэліўся муж гераіні. На сцэну ўбягае акцёр Аляксандр Южын. Неверагодна ўсхваляваная актрыса пытаецца: «Хто страляў?!» Не пераводзячы дыхання, Южын замест «Ваш муж!» выпальвае: «Вах мух!» Ярмолава ў жаху перапытвае: «Мох мух?» — і падае ў непрытомнасці. Гэта ўжо класічны выпадак годны гучных апладысментаў! Дарэчы, Южын, на той момант і прызнаны драматург, і дырэктар тэатра, выконваў ролю Фамусава і неяк парэкамендаваў рашаць ролю Чацкага праз чай, даць яму ў рукі імбрык. На пытанне крытыкаў: «А, уласна кажучы, чаму?» — ён адказаў, што класіку варта чытаць уважліва, бо гэта ж пра Чацкага сказана: «Чай, пивал немало»...

А Шаляпін?! Вялікі Шаляпін насіў бы, відаць, не адзін такі ордэн. Ну, вось хаця б такі выпадак. Ішла опера «Дон Карлас». Партыю караля Філіпа спяваў Шаляпін, а партыю вялікага інквізітара — Васіль Пятроў. Нельга не адзначыць, што яны паважалі адзін аднаго і ўзаемна цанілі сваё майстэрства. Ды аднойчы перад пачаткам трэцяй дзеі Пятроў нядбайна кінуў:

— Але ж я цябе сёння перапяю, Федзя!

— Куды табе, Вася, не перапяеш, — спакойна парыраваў Фёдар Шаляпін.

— Перапяю!

— Не, не перапяеш...

Пачалася трэцяя дзея. Пятроў, што меў неверагодна магутны голас, скончыў сваю фразу громападобным раскатам, які заглушыў нават аркестр і запоўніў сабой увесь Вялікі тэатр ад партэра да галёркі... За нейкую долю імгнення Шаляпін уцяміў, што перакрыць Пятрова ўжо немагчыма, а таму і адказаў інквізітару... шэптам! У абсалютнай цішыні! Але ад шэпту гэтага пацягнула злавесным холадам... Настала вялізная паўза, але потым зала літаральна выбухнула авацыямі! Пасля спектакля Шаляпін падміргнуў Пятрову і сказаў: «Вось так, Вася! А ты равеш на ўсю глотку!..»

Дырэктар опернага тэатра прысутнічае на праслухоўванні новай оперы. Адна з салістак выконвае арыю ў суправаджэнні аркестра. Дырэктар пытаецца ў дырыжора: «Што гэта за мелодыя?» — «Якая?! — зайшоўся ў лютасці дырыжор. — Тая, якую выконвае аркестр, ці тая, якую спявае мадам?!»

Далёка не ўсе агрэхі заўважаюць гледачы. Аднак калі ўсё ж заўважаюць, у большасці выпадкаў гэта толькі дадае спектаклю, дый самому тэатру, прывабнасці. Не магу тут не згадаць выпадак, які зрабіўся ўжо энцыклапедычным.

Абакан. Хакасія. Рэспубліканскі тэатр. Менавіта там і адбылася гэтая неверагодная, але ж абсалютна праўдзівая гісторыя. Ставілі бессмяротны твор Аляксандра Пушкіна «Яўген Анегін». У адной з апошніх сцэн Яўген (Я) прыязджае на баль да свайго старога прыяцеля (П) і заўважае Таццяну (у малінавым берэце). Пры гэтым гучыць наступны дыялог. Я.: «Хто там у малінавым берэце з паслом турэцкім гутарыць?» П.: «Дык тое ж мая жонка». Я.: «Дык ты жанаты?» Д.: «Ужо два гады!» Ну, і далей па ходзе п'есы. Дык вось. Па-першае, рэквізітары не знайшлі малінавы берэт і замянілі яго зялёным. А па-другое, артыст, які іграў мужа Таццяны, і актрыса, якая выконвала ролю Таццяны, былі брат і сястра. Такім чынам, прэм'ера. Зала запоўнена па берагі мясцовым бамондам і проста аматарамі тэатра. Уваходзіць Яўген, набліжаецца да сябра і вачыма шукае яркую пляму малінавага колеру... Яе няма. Затое ў поле зроку трапляе Таццяна. Далей дыялог гучыць наступным чынам. Я.: «Хто там у... зялёным берэце?» П. (якога клініць ад пачутай рэплікі): «Дык тое ж сястра мая!» Я. (адчувае, што адбываецца нешта не тое, але да канца гэтага яшчэ не ўсведамляе): «Дык ты сястрат?!» П.: «Ужо два гады!»

Звычайна такія рэчы праслізгваюць паўз увагу публікі, аднак гэтым разам зала разрадзілася і апладысментамі, і рогатам!

Пасярод ночы Дастаеўскага будзіць грукат у дзверы. На парозе стаіць задыханы Чарнышэўскі: «Федзя, выручай! У мяне першая шлюбная ноч. Што рабіць?!» Той жа ночы Дастаеўскі сеў пісаць раман «Ідыёт»...

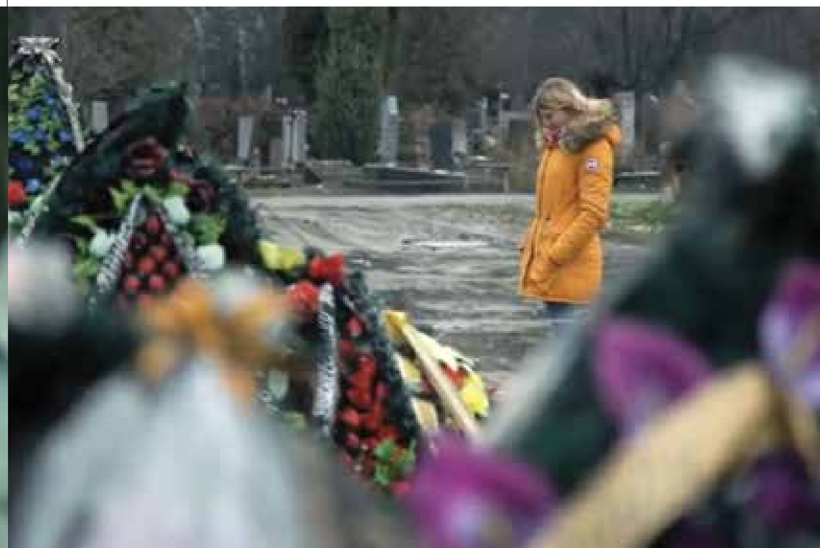
Акцёрская амаль што дзіцячая непасрэднасць заўсёды выклікае ўсмешку. 1980-я, студыя Астанкіна, перадача «Спокойной ночи, малыши». У гасцях вядомы бард Сяргей Нікіцін. Ідзе душэўная гутарка, і Хруша пытаецца: «Дзядзя Сярожа, а чым вы яшчэ апрача песень займаецеся?» Нікіцін: «Паводле прафесіі я — біяхімік, а песні — гэта маё захапленне». — «Вой, а што гэта такое — біяхімік?» — «Ну, гэта такая навука, якая вывучае рэчывы, з якіх зроблены жывыя арганізмы. Вось ты з чаго зроблены?» І Наталля Дзяржавіна, што іграла Хрушу, з гордасцю прамовіла: «Са свініны!»

Кажуць, Горкі задумаў вялікую п'есу пад назвай «На дне рождения у Станиславского», аднак сачыніў толькі самы пачатак...

Давайце ж усміхацца адно аднаму, давайце казаць кампліменты і радавацца яго вялікасці тэатру! Няхай гэта і стане нашай з вамі галоўнай узнагародай!

Заўсёды ваш Шура Вергуноў.





«А хто там ідзе»
Аўтар сцэнарыя і рэжысёр Павел Недзьведзь.
Аператар Яўген Банкоўскі.
Музыка: група «NEMEDVED».
У ролях: Цімур Недзьведзь, Платон Сядоў, Таццяна Сядова ды інш.

У гісторыі кіно, тым больш айчыннага, не так шмат прыкладаў экранізацый вершаў. Кінаверсія паэмы Янкі Купалы «Магіла льва» Валерыя Рубінчыка 1972 года — бадай, адзінае, што можна ўзгадаць з больш-менш сур'ёзных спроб увасобіць на экране паэзію нацыянальнага Песняра. Тым больш цікава ўбачыць вольную фантазію на класічны «А хто там ідзе» сучасных беларускіх кінематаграфістаў. Паказальна, што верш Купалы завабіў менавіта маладога і не звязанага з індустрыяй рэжысёра.

Павел Недзьведзь пачаў займацца кіно даволі позна і пакуль не дайшоў да поўнага метра. Яго версія «А хто там ідзе» доўжыцца крыху менш за 25 хвілін. Вольны роздум на вядомыя кожнаму беларусу са школы словы, зразумела, не дакладнае ўвасабленне або візуалізацыя купалаўскіх радкоў. Рэжысёр прапануе гледачу своеасаблівае музычнае эсэ, амаль відэакліп. Галоўным у апошнім, як у сапраўдным кіно, сталі не словы, што прамаўляюць героі з экрана, а гукі і вобразы. Хрэстаматыйныя радкі пра «агромністую грамаду», «плечы» ды «крыўду» нікуды не падзеліся. Але дзякуючы таленавітаму ўвасабленню атрымалі новае, незвычайнае аблічча.

Сам верш Купалы ў кадры гучыць упершыню бліжэй да апошняй трэціны кароткай стужкі. Насычаны метафарамі відэашэраг з псіхадэлічнай мелодыяй, якая быццам не патрапіла ў адзін з першых альбомаў знакамітых музычных груп адпаведнага кірунку — Pink Floyd або Popol Vuh, — уперамешку з трывожна-рытмічнымі ўдарамі барабана паступова ўводзіць гледача ў сапраўдны транс. Вялікая колькасць дзейных асоб, здымкі, відавочна складаныя з пункту гледжання пастаноўкі, — па насычанасці кадра «А хто там ідзе» Паўла Недзьведзя цягне на поўны метр. Балазе стужка была адразу прэзентаваная ў інтэрнэце, і яе можна пераглядаць колькі заўгодна разоў. Вобразы, з якімі рэжысёр прапануе параўнаць верш Купалы, хутчэй вольныя асацыяцыі з самой нашай краінай і яе жыхарамі: у фільме ёсць намёкі і на «рэспубліку-партызанку», і на «людзей на балоце». Зрэшты, тут галоўнае настрой і шырыня поглядаў саміх гледачоў, аўтар толькі задае калідор для эмоцый ды інтэрпрэтацый.

Паказальна, што сын рэжысёра, Цімур Недзьведь, які выконвае ў фільме ролю Хлопчыка, грае яшчэ аднаго хлопчыка — маленькага васьмігадовага Янку Луцэвіча ў амаль ужо легендарнай кінапастаноўцы «Купала» Уладзіміра Янкоўскага. Стужкі здымаліся амаль паралельна, і нам застаецца ў які раз пагадзіцца з думкай пра творчую спадчыну народнага Песняра як пра бясконцую крыніцу пошукаў нацыянальнага на экране.

«Тато» («Бацька»)
Рэжысёркі Марта-Дарыя Клінава і Ларыса Арцюгіна.
Аператары Раман Хімей, Марта-Дарыя Клінава, Аляксандр Наўроцкі, Вячаслаў Цвяткоў, Ілля Ягораў.

Украінская трагедыя цягнецца ўжо колькі год, і за гэты час паспела вырасці пакаленне дзяцей, якое страціла ў вайне на Данбасе сваіх блізкіх і родных. Гераіня фільма «Тато» Воля не проста згубіла свайго бацьку Уладзіміра: пэўны час, амаль два гады, яна шукала яго цела. Жудасная сітуацыя для дзясяткаў, калі не сотняў сем'яў загінулых з абодвух бакоў — зніклыя без вестак салдаты і апалчэнцы гадамі знаходзяцца ў моргах ды брацкіх магілах па абодва бакі лініі фронту. Дэбютная карціна Марты-Дарыі Клінавай (выпускніцы факультэта экранных мастацтваў БДАМ, аўтаркі сцэнарыя адной з навэл альманаха «На сувязі» студыі «Летапіс» Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм») і яе суаўтаркі, прадзюсаркі ды валанцёркі з Кіева Ларысы Арцюгінай не толькі распавядае пра пошукі бацькавага цела і яго, у выніку, пахаванне. Гэта сапраўдны рэквіем па цудоўнай, шчырай ды сапраўднай асобе, успаміны і адначасова развітанне з самым любімым чалавекам на свеце. Гераіня стужкі — маладая дзяўчына, чыё жыццё разбуранае жудаснай трагедыяй. Страта бацькі балюча адбілася на жыцці Вольгі. Усё, што ёй засталося рабіць цяпер, — пераглядаць відэаздымкі хатніх святаў, аматарскія кадры са шпіталя, з разбураных артабстрэламі населеных пунктаў. Складана сказаць, у якой ступені ўдзел у здымках стаў для Вольгі хоць нейкай аддушынай, тэрапіяй. У фільме мы бачым, як зусім маладой дзяўчыне давялося самой займацца апазнаннем цела бацькі, прысутнічаць пры розных фармальнасцях, невыносна цяжкіх нават для дарослых людзей, якія бачылі рознае ліха. Асабліва эмацыйнымі атрымаліся кадры з пахавання Уладзіміра і з пасмяротнага ўзнагароджання родных загінулых жаўнераў. Апошні эпізод пашырае межы ўспрымання стужкі, ператварае «Тато» з камернай гісторыі ў панараму агульнанацыянальнай ды агульначалавечай трагедыі. За трагедыяй асобнай сям'і праглядвае драма цэлай нацыі.

Аўтаркі ўдала справіліся з вялікай колькасцю архіўнага матэрыялу. Улічваючы сумныя абставіны стварэння, фільм добра збалансаваны. Нягледзячы на загадзя вядомы фінал і цяжкія кадры, глядзець стужку цікава, удалы мантаж дазваляе стваральніцам надаць сваёй карціне патрэбны настрой: у фільме амаль адсутнічае спекулятыўная сентыментальнасць.

«Тато» — падарожжа па старонках памяці, шчымлівае, персанальнае і, на жаль, актуальнае. Аўтаркі стужкі не імкнуліся рабіць абагульненняў, але на фоне любога з выпускаў тэлевізійных навін іх фільм кранае шчырасцю і, безумоўна, успрымаецца як цалкам антываенны.





«Boundaries» («Межы»)
Рэжысёрка Юлія Шатун.
Прадзюсарка Воля Чайкоўская.

Поўнаметражны дэбют «Заўтра» Юліі Шатун некалькі год таму разварушыў застаялае балота беларускай фестывальнай кінематаграфіі. Ігравое кіно, знятае не ў сталіцы і нават не прафесійным аўтарам, доўга не сыходзіла са старонак прэсы са станоўчымі водгукамі і атрымала шчаслівы квіток у праграмы шэрагу фэстаў. За апошнія тры гады рэжысёрка ўсё-такі вырашыла атрымаць кінаадукацыю. «Boundaries» яна зняла як вучэбную работу ў Маскоўскай школе новага кіно. Назва стужкі пішацца на англійскай нездарма - межы ў стужцы Юліі Шатун і дзяржаўныя ў тым ліку.

Фільм пачынаецца як галасавое паведамленне невядомай асобе, якое аўтарка запісвае ў цягніку каля мяжы, пакуль сувязь не будзе перарваная. Набліжэнне мяжы краіны ператвараецца ў пошук межаў кіно і ўласнага існавання. Аўтарка падарожнічае па чатырох гарадах, з якімі звязана яе жыццё. Камера дэманструе прастору і людзей, фіксуючы напружаную атмасферу, у якой губляецца разуменне часу і месца. Рэжысёрка назірае за светам з нейкай адчужанасцю, але такім чынам, што толькі яна бачыць месцы, пра якія ідзе гаворка. Дакументальныя здымкі сучасных гарадоў спалучаюцца з кадрамі тых жа гарадоў і людзей (некаторыя з іх ужо пайшлі з жыцця), знятымі дваццаць пяць гадоў таму бацькам аўтаркі: прастора і час пакрысе гаснуць і ў выніку сыходзяцца ў адной кропцы — чорным экране. Падарожжа суправаджаецца ўсё тым жа перарывістым маналогам, накіраваным нябачнай асобе з іншага боку нейкай уяўнай мяжы.

Чорна-белы, эксперыментальны нарыс-відэаэсэ Юліі Шатун толькі спачатку выглядае школьным практыкаваннем. Спробы знайсці сваю форму і сваю інтанацыю ў мастацтве натуральныя для кожнага маладога творцы. Але так, як змяняецца беларуская аўтарка, змяняюцца не ўсе пачаткоўцы. «Boundaries» для Юліі Шатун сталі ўжо якой па ліку спробай візуальнага эксперыменту (пасля навэлы ў сумесным з Мікітам Лаўрэцкім і Аляксеем Свірскім альманаху «Драма» і кароткім метры «Апошні дзень гэтага лета»). І калі шматлікія маладыя аўтары імкнуцца спыніцца на адным стылі, Юлія Шатун нечаканая і абсалютна непадобная да сябе ў кожнай новай стужцы.

«Boundaries» можна і патрэбна разглядаць як асобны твор, але, магчыма, не столькі кінематаграфічнага, колькі візуальнага мастацтва. Лепш за ўсё прымаць гэты фільм за гіпертэкст, аўдыявізуальную пабудову, нагоду для паглыблення ў складаны ды супярэчлівы свет аўтара. А яшчэ лічыць сур'ёзнай прыступкай для наступнай працы. У якой межы будуць пераадоленыя.

«Шлях дадому»
Рэжысёр і аператар Арцём Лобач.

Пошукі сябе — абавязковы этап станаўлення чалавека. Праўда, для кагосьці ён звязаны толькі з юнацтвам ды маладосцю, а нехта шукае сябе амаль да глыбокай старасці. Герой стужкі Арцёма Лобача яшчэ не сталы чалавек, але ўжо зразумела, што шукаць сябе будзе, пакуль хопіць сілаў. І справа не толькі ў тым, што жыццёвыя абставіны прымусілі яго пакінуць наседжанае месца, пераехаць у іншы рэгіён сваёй краіны і будаваць усё з самага пачатку. Справа ў адносінах з краінай, грамадствам, акаляючым светам. Зрэшты, сусвет Паўла, а менавіта так завуць героя, пакуль абмежаваны адной вёскай дзесьці на поўначы Украіны. Павел пераехаў у яе з Крыма, дзе засталіся яго дом, бацькі, мары і спадзяванні на далейшае жыццё. «Шлях дадому» — фільм пра пошукі сябе на новым месцы, будаўніцтва новага жытла і новага жыцця. А яшчэ пра адзіноту як складнік характару. Адзінота Паўла не носіць абсалютны характар. У вёсцы, дзе ён набыў хату, жывуць людзі, да героя час ад часу наведваюцца сябры. Больш за тое, сам ён вельмі рознабакова адораная асоба, займаецца музыкай, спрабуе сябе як мастак-кераміст. Аднак адчуванне, што Павел знаходзіцца ў пэўнай самоце, не адпускае ўсю даволі працяглую, пяцідзесяціхвілінную стужку.

Для Арцёма Лобача, далёка не дэбютанта ў кіно, «Шлях дадому» стаў пэўным этапам прафесійнага станаўлення. Фільм здымаўся некалькі гадоў, а потым гэтаксама не хутка манціраваўся. Ранейшы прыхільнік кліпавага мантажу, яркіх паэтычных вобразаў, гэтым разам Лобач аддае перавагу кінематаграфічнай прозе.

«Шлях дадому» спачатку вельмі нагадвае дзённік — магчыма, нават той, які герой вядзе самастойна, бо аўтар стужкі змог стварыць такое ўражанне, быццам герой абсалютна не рэагуе на камеру. Мы бачым сустрэчы Паўла з сябрамі, паездку ў вялікі горад, стасункі з сябрамі і суседзямі. Бачым, як ён спрабуе наладзіць сваё жыццё на новым месцы, займаецца рамонтам новай хаты. Паглыбленне спачатку ў знешні, а потым, вельмі натуральнае, ва ўнутраны свет героя адбываецца паступова, амаль незаўважна для гледача.

«Шлях дадому» адносіцца да ліку тых стужак, у якіх драматургічны канфлікт выглядае да пэўнага моманту неакрэсленым. Зрэшты, толькі ўважлівы позірк рэжысёра здолеў праз усмешку і інтэлігентны вобраз маладога творцы ўбачыць чалавечую драму. Асноўнае пытанне карціны — якую. Ці толькі асабістую драму самоты і адарванасці ад роднага дому і бацькоў або драму калектыўную, цэлага пакалення, заблукалага ў пошуках сябе ды ісціны? Ⓜ

Нішто не з'яўляецца злым ад пачатку

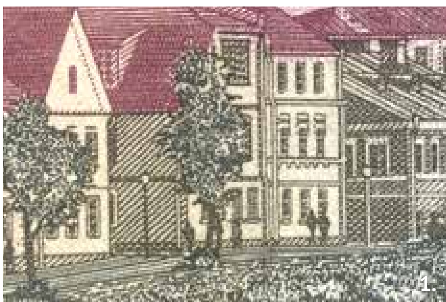
ПРАКТЫКІ ІНТЭГРАЦЫІ І ВЫЦЯСНЕННЯ МІНУЛАГА Ў ДЫЗАЙН-ПРАЕКТАХ

Ала Пігальская

Дызайн аперуе паняццямі прыгажосці і карысці, але ў той жа час праграмуе многія дзеянні нашай паўсядзённасці ў адпаведнасці з актуальнымі каштоўнасцямі і тым самым робіць наша жыццё камфортным для пэўнага асяродку.

Прыгожыя рэчы не толькі аздабляюць жыццё: на мікраўзроўні яны ўбудоўваюць нас у паўсядзённасць, задаючы пэўны алгарытм выканання тых ці іншых дзеянняў. Мы не задумваемся, як чысцім зубы, таму што абапіраемся на шматгадовую звычку і робім так, як гэта зручна рабіць сучаснымі зубнымі шчоткамі. Практыкі гігіены павольна мяняюцца ў часе, аднак гэтага нельга сказаць пра грошы.

На працягу апошніх дзесяцігоддзяў грошы змяняюцца ў дызайне, матэрыялах і формах звароту, разам з імі мяняюцца і гаманцы. Ад папяровых купюр і манет мы перайшлі да пластыкавых картак, пазней — да аплаты праз смартфоны і разумныя гадзіннікі. Калі раней у кашальках самым аб'ёмным было аддзяленне для манет, то цяпер — для банкаўскіх картак і картак лаяльнасці.


1.


2.

Дызайн грошай прапаноўвае вобразы, наконт якіх у грамадстве існуе кансэнсус. У Беларусі з моманту ўзнаўлення незалежнасці былі створаны і надрукаваны дзве серыі грошай з рознымі выбітнымі асобамі. Але ніводная з іх не была запушчана ў абарот. Дызайн грошай з прадстаўнікамі фаўны Беларусі, што атрымаў у народзе назву «зайчыкі», стаўся кансэнсусам адносна дня мінулага і сённяшняга. Да нядаўняга часу мы імі карысталіся, аднак з-за дэнамінацыі на змену «зайчыкам» прыйшлі помнікі архітэктуры, часцей за ўсё савецкага ладу. Адсутнасць выяў выбітных асоб на купюрах не рабіла іх зусім бязлюднымі. Маленькія людзі ў паўсядзённых клопатах, заспетыя фатографам на вуліцах беларускіх гарадоў, усё ж прысутнічалі на грашовых купюрах. На фоне манументальных будынкаў банкаў і музеяў можна распазнаць іх фігуркі, а таксама рухомыя і прыпаркаваныя аўтамабілі: у праsвеце зоркападобнай аркі Брэсцкай крэпасці (50 руб., 2000 год), на праспекце Незалежнасці на фоне Нацыянальнага банка Беларусі (20 руб., 2000 год), на фоне Нацыянальнага мастацкага музея (1000 руб., 2000 год). Зусім маленечкія людзі праглядаюцца на фоне Траецкага прадмесця на купюры 5000 руб (1992 год) і 5 руб (2000 год), дзе выкарыстоўваецца адно і тое ж фота, і на купюры 200 руб (1992 год) ля падножжа мінскіх вежаў Прывакзальнай плошчы, а яшчэ на купюры 500 руб. (1992 год) на плошчы Перамогі. Гэта вельмі характэрная і ўнікальная рыса беларускіх грошай, калі замест звыклых гістарычных дзеячаў на купюрах змяшчаюцца выявы архітэктурных славутасцей з амаль незаўважнымі мінакамі, якія выпадкова апынуліся тут у момант здымкі.

Пакуль свет быў замкнуты ў нацыянальных межах, гістарычныя фігуры стваралі магчымасць дасягнуць каштоўнаснага кансэнсусу і аб'яднання грамадства, але ў глабальным свеце такі падыход ужо не дасягае мэты. Таму ў сусветным дызайне ўзмацняецца тэндэнцыя, калі на грошы змяшчаюць усё больш абстрактныя вобразы, якія могуць выклікаць станоўчыя асацыяцыі за межамі нацыянальных граніц. Цікава, што ў конкурсе на дызайн для еўра перамог праект, у якім былі прадстаўлены героі казак краін, што ўваходзяць у Еўрапейскі Саюз, аднак праект не быў рэалізаваны, бо тыя казачныя персанажы могуць стварыць непажаданыя асацыяцыі для грошай.

Маленькія, амаль неадрозныя фігуркі на фоне вялізных архітэктурных збудаванняў на беларускіх грашах папярэдняга ўзору адсылаюць да спадчыны таталітарнага мінулага, калі людзі не прадстаўлены як індывідуальнасці, у фармаце адной купюры яны адрозніваюцца хіба што памерамі — хтосьці крыху большы, хтосьці меншы.

На падарункавых манетах, якія выпускае Нацыянальны банк Рэспублікі Беларусь, пераважаюць выявы птушак і насякомых (снегіры, пчолы і інш.) і традыцыйная беларуская культура (святы, абрады, легенды, звязаныя з жывёламі, старажытныя, напаўміфалагічныя гістарычныя дзеячы), у той час як міжнародны кантэкст прадстаўлены трошкі больш сучаснымі літаратурнымі персанажамі (Маленькі Прынц, Аліса ў Краіне цудаў). Сучасныя і выбітныя дзеячы ХХ стагоддзя рэдка сустракаюцца ў дызайне памятных манет. А вось спорт аказваецца адной з нямногіх абласцей дзейнасці, якая шырока прадстаўлена ў дызайне манет. Спорт, культ цела і фізічнай моцы традыцыйна з'яўляецца бясконцай скарбонкай вобразаў для рэпрэзентацыі прыярытэтаў таталітарнай дзяржавы.

Штодзённае распараджэнне грашыма дазваляе замацоўваць у свядомасці выяўленыя на іх вобразы і ўспрымаць іх як натуральны стан рэчаў, які наўрад ці прыйдзе каму ў галаву змяняць. Пісьмо — адна з руцінных практык, якія мы робім, не задумваючыся, нават цяпер, у век лічбавых тэхналогій, калі пісаць даводзіцца ўсё радзей і радзей. Пры навучанні пісьма замацоўваюцца патэрны і алгарытмы дзеянняў, што дазваляюць перадаваць паведамленні і быць зразуметымі. Пісьмо, як і любыя паўсядзённыя дзеянні і практыкі, звязана з каштоўнасцямі і прадстаўленнямі пра чалавека і логіку ягоных узаемадзеянняў з іншымі. Гледзячы на тое, як пішуць людзі, можна зразумець, ці шануюцца ў грамадстве самавыяўленне і індывідуальнасць, альбо перавага аддаецца стараннасці і паслухмянасці.

У пачатку ХХ стагоддзя пачаўся доўгі працэс пераасэнсавання гігіенічных і санітарных аспектаў пісьма. Англійскі курсіў з правым нахілам, напісаны тонкаканцавым пяром, вельмі прыгожы, але калі трэба было навучаць масы людзей, а не асобных пісараў, гэты тып пісьма аказаўся занадта варыятыўным, і людзі з рознымі здольнасцямі вельмі моцна яго відазмянялі пры паўсядзённым выкарыстанні. Паўстала пытанне пра стандарт



3.

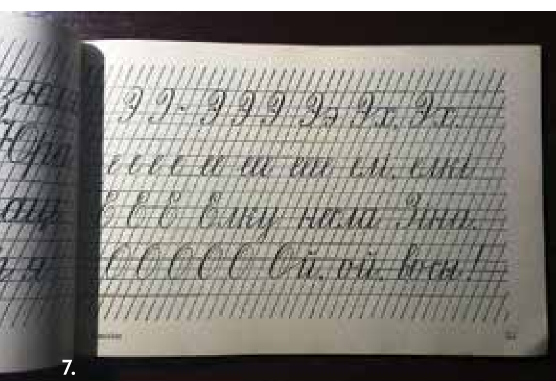


4.



5.

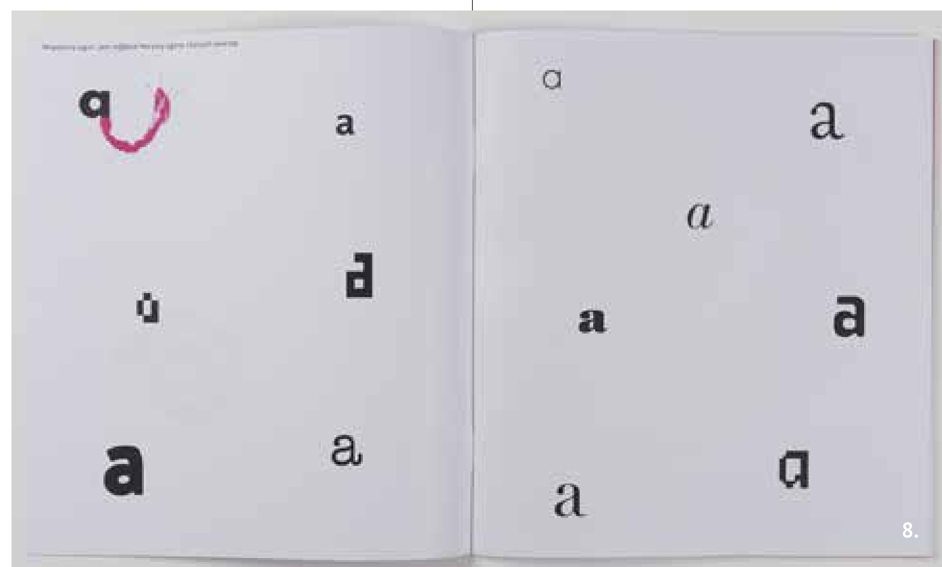

6.


7.

пісьма і, адпаведна, тэхніку, якая была б хай сабе і не такой прыгожай, як нахільны англійскі курсіў, але больш простай і хуткай у навучанні і карыстанні. Эдвард Джонстан уводзіць прамы і круглы шрыфт, што адпавядаў усім вышэйзгаданым крытэрыям і быў значна прасцейшым у каардынацыі цела і інструментаў пісьма, а ў вучняў у выніку значна знізіліся блізарукасць і скаліёз.
З распаўсюджаннем друкарскіх машынак пісьмо перастала выкарыстоўвацца ў справаводстве, таму пры навучанні больш важным стала засваенне граматы, чым прыгажосць, і ў еўрапейскіх краінах максімальна зблізілі друкаваны і рукапісны алфавіт. Гэта не толькі паскорыла навучанне, бо цяпер дзецям трэба было засвойваць толькі адну, а не дзве графічныя сістэмы (друкаваную і рукапісную), але і назаўсёды змяніла аблічча паўсядзённага пісьма еўрапейцаў — яны пішуць літары асобна.
Да канца 1920-х у Беларусі таксама перайшлі на прамы і круглы почырк, ды ў пачатку 1930-х адбылася рэформа пісьма, што прадвызначыла вяртанне да праванахільнага почырку, які выкарыстоўваецца да гэтага часу. Юрый Гардон даследаваў графіку пісьма савецкіх прописяў і назваў іх «прочарцамі», бо для капіявання дзецям прапаноўваюцца не напісаныя, а прачэрчаныя ўзоры літар. Бяда ў тым, што прачэрчаныя літары не можа задавальняльна паўтарыць не толькі дзіця, якое пачынае засвойваць грамату, але і вельмі вопытны каліграф, мастак шрыфтоў Юрый Гардон. Вынікам засваення граматы і пісьма ў сённяшняй школе з'яўляюцца не камфортная дзіцяці сістэма пісьма, а паслухмянасць і стараннасць (упартасць у паўтарэнні непаўторнага). Гэтыя каштоўнасці вельмі дакладна выяўлены ў дыялогу Шапакляк і Кракадзіла Гены з вядомай казкі Эдуарда Успенскага «Чабурашка»: «Добра, што вы зялёны і плоскі! — Але чаму? — Вельмі проста! Вы ляжыце на газоне і вас не бачна».
Калі сцёртая індывідуальнасць, вас ніхто не заўважыць і можна рабіць усё што заўгодна.
Праект «Альфадудлер» польскага дызайнера Яна Байтліка вельмі кантрастуе па падыходзе навучання пісьму і каштоўнасцям з прописямі савецкага і постсавецкага ўзораў. Дзецям прапаноўваецца не запамінаць літары, а звязваць іх з вобразамі паўсядзённага жыцця, фантазіраваць, якая літара нагадвае якую жывёлу, і рабіць шмат іншых творчых практыкаванняў. Педагагічны вопыт паказвае, што дзеці цудоўна засвойваюць руцінныя навыкі пісьма і ў іх замацоўваецца індывідуальная манера, якая не змяняецца з часам. Вынікам навучання па «прочарцах» аказваюцца не толькі блізарукасць і скаліёз, але і почырк, які змяняецца час ад часу (то-бок індывідуальны, арганічны почырк не фармуецца і не замацоўваецца). Два падыходы навучання паказваюць, як на мікраўзроўні дызайн можа ўзмацняць ці выцясняць веру ва ўласную індывідуальнасць і ўнікальнасць. Гэта тое мінулае, з якім даводзіцца мець справу, і пытанне толькі ў тым, ці будзе гэтае мінулае нашай будучыняй. Ⓜ

1. Купюра 5 руб. (2000). Фрагмент.
2. Купюра 1000 руб. (2000). Фрагмент.
3. Памятная манета «Маленькі прынц». Уведзеная ў абарот 24 мая 2005 года. Дызайн Святланы Някрасавай. *Фота з сайта nbrb.by.*
4. Памятная манета, прысвечаная 900-годдзю з дня нараджэння Еўфрасінні Полацкай. Уведзеная ў абарот 4 чэрвеня 2001 года. Дызайн Святланы Заскевіч. *Фота з сайта nbrb.by.*
5. Памятныя манеты «Алімпійскія гульні 2012 года. Гандбол». Уведзеныя ў абарот 30 снежня 2009 года. Дызайн Святланы Някрасавай. *Фота з сайта nbrb.by.*
6. Кірылічная версія прамога круглага пісьма шырокаканцавым пяром.
7. Прописі 1952 года. Аўтарка Надзея Сіўко.
8. Праект «Альфадудлер» польскага дызайнера Яна Байтліка.
9. Юрый Гардон наглядна паказвае поўнае супадзенне штрыхоў літар.

9.


8.

350 гадоў таму вузкаму колу тэатралаў спадар Мальер прадставіў свайго знакамітага «Тарцюфа». Сёлета шырокія колы беларускіх гледачоў вітаюць чарговую прэм'еру паводле гэтай п'есы ў Сучасным мастацкім тэатры (Мінск).

Дзмітрый Рачкоўскі (Даміс), Цімур Муратаў (Тарцюф). Фота Таццяны Матусевіч.

ISSN 0208-2551



ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582.
РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.